المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية
عمادة البحث العلمي

مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي



إعداد
دانيال بارجاس - بيار بربريس
بيار مارك دي بيازي - مرسال ماريني
جيزال فلنسي
إشراف: دانيال بارجاس

ترجمة:
د. الصادق بن الناعس بن الصادق قسومة

١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م





المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم العالي

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

عمادة البحث العلمي

مدخل إلى المناهج النقدية
في التحليل الأدبي

إعداد

دانيال بارجاس، بيّار بربريس – بيّار مارك دي بيازي، مرسال مريني، جيزال فلنسي

إشراف: دانيال برجاس

ترجمة

د. الصادق بن الناعس بن الصادق قسّومة

١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م

ح

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٢٩هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي/ دانيال برجاس، الصادق قسومة- الرياض، ١٤٢٩هـ .

٤٩٧ ص؛ سم .

ردمك: ٥- ٧٩٣- ٠٤ - ٩٩٦٠- ٩٧٨

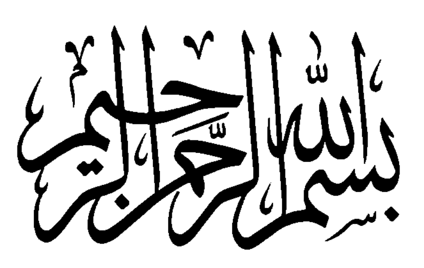
١- الأدب العربي – نقد – العصر الحديث

أ. قسومة، الصادق (مترجم) ب- العنوان

ديوي ٨١٠,٩٩ ٢٤٠٤/ ١٤٢٩

رقم الإيداع: ٢٤٠٤/ ١٤٢٩

ردمك: ٥- ٧٩٣- ٠٤ - ٩٩٦٠- ٩٧٨


بسم الله الرحمن الرحيم

Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire (collectif) - D.Bergez (Dir)
Paris, Armand-Colin 2005.

الطبعة الأولى
١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م

تقديم عميد البحث العلمي

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، وعلى آله، وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين . أما بعد:ـــ

فقد نصت المادة الأولى في نظام مجلس التعليم العـــالي والجامعـــات في المملكة العربية السعودية على أن الجامعات الـــسعودية مؤســـسات علميـــة وثقافية، تعمل على هدي الشريعة الإسلامية وتقوم بتنفيذ السياسة التعليميـــة بتوفير التعليم الجامعي والدراسات العليا، والنهوض بالبحث العلمي، والقيـــام بالتأليف، والترجمة، والنشر وخدمة المجتمع في نطاق اختصاصها.

وعمادة البحث العلمي بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية في سبيل تحقيق أهدافها المنوطة بها تعنى بنشر البحوث العلمية، والرســـائل الجامعيـــة، وترجمة ما ترى فيه النفع إلى العديد من اللغـــات العالميـــة، وتـــستكتب في السلاسل الثقافية التي تصدرها العديد من المتخصصين؛ لتقدم المتميـــز مـــن الأعمال العلمية.

وها هي تضع بين يدي القراء هذا الكتاب المترجم الذي وافق المجلس العلمي في الجامعة على نشره بقراره ذي الرقم (٥٦ - ١٤٢٨ هــ /١٤٢٩هــ في جلسته (الثالثة) المعقودة في ٤/ ١٠ / ١٤٢٨ هــ، والموسوم بـــ (**مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي) الذي أعده (دانيال بارجاس، بَيّـــار بربريس، بَيّار مارك دي بيازي، مرسال مريني، جيزال فلنسي) وأشـــرف عليه: دانيال برجاس وترجمه: د. الصادق بن الناعس بن الصادق قسومه الأستاذ المشارك بقسم الأدب بكلية اللغة العربية في الرياض.**

ويعد هذا الكتاب استمراراً لحركة الترجمة التي بدأتها عمـــادة البحـــث العلمي في الجامعة منذ زمن طويل بهدف الإثراء المعرفي للقـــراء والبـــاحثين العرب بما أنتجته الأمم الأخرى من تراث علمي في المجالات المختلفة.

نسأل الله ـــــ عز وجل ـــــ أن ينفع بهذا الكتاب، إنه سميع مجيب.

أ. د فهد بن عبد العزيز العسكر

عميد البحث العلمي

كلمة المترجم

هذا العمل الذي ترجمته من اللغة الفرنسية متميِّز في أصله وذلك للأسباب التالية :

- إنّ أقسامه قد وضعها خمسة علماء كلٌّ منهم عَلَمٌ مرموق في الباب الذي كتب فيه، والمصنفات الجماعية أفضل في مثل هذا المجال لأنّ المؤلّف الواحد - بالغا ما بلغ من العلم والتخصص - إن حاول أن يكتب في اختصاصات مختلفة كانت كتاباته متفاوتة القيمة على أساس أنّه لا يبلغ الدرجة الرفيعة من الجودة إلاّ في المجال الذي هو من صميم تخصصه، أما في سائر المجالات فإنّ الإجادة عنده لا تكون إلاّ نسبية، وقد تكون متواضعة أو ضعيفة بالكلّيّة .
- إنّ هذا العمل يتميز بالشمول بفضل التكامل بين البحوث التي تكوّنه : ففيه اعتناء دقيق متميز بأشهر المذاهب وأبرزها عند أهل التخصص في هذا الباب وهي على التوالي : المذهب التوليديّ، والمذهب الغرضيّ، و المذهب النفسانيّ والمذهب الاجتماعيّ والمذهب النصانيّ، وهو ما يعني أنّ هذا المصنف الجماعي عمل

نفيس يفيد ممارس الأدب مهما تكن مقاربته ومهما تختلف زوايا النظر أو طرائق الدراسة عنده.

- إنّ البحوث الواردة في هذا الكتاب تجمع بين تدبّر مكوِّنات النص الأدبيّ ذاته ومعالجة أبرز المسائل المتصلة بوضعه ثم بتلقّيه، فهي - من ثمّ - مجدية في الدراسة الأدبية ومفيدة أيضا في بحث أهمّ ما يتصل بالأثر المدروس من عوامل مثل أطوار نشأته، وأصداء الوسطيْن الاجتماعيّ والثقافيّ فيه، وتأثُّره بنفسية منشئه، ثم تأثيره في نفسية متلقيه إلى غير ذلك من القضايا الجامعة بين ما يُعرف عند علماء الأدب بـ " الدراسة الداخلية " و " الدراسة الخارجية " .
- إنّ كل بحث من البحوث التي تكوّن هذا الكتاب متّسِمٌ بالدقة ووضوح المنهج لجمعه بين الجانبيْن النظريّ والتطبيقيّ ولقيامه على التفكير والتحليل وإثارة أبرز القضايا ولإيفائه بأهمّ ما يحتاج إليه الباحث العلميّ الجادّ : ففي كل قسم نجد مذهبا نقديا يُستهَلّ ببسط ظروف نشأته وإطارها التاريخيّ، ثم نجد عرضا لأبرز العلامات والهوادي والأعلام خلال مراحل تطوره الكبرى (من البداية إلى وقت وضع هذا الكتاب)، ثم نجد توضيحا

للمفاهيم والمصطلحات وتدبُّرا لأهمّ الآليات والقضايا، ويُختم كلٌّ بحث بجرد أبرز النتائج واستشراف الخطوط الكبرى في مجال ذلك المذهب النقديّ مستقبلا.

- إنّ هذا البحث بأقسامه المتكاملة يُعدّ عيّنة صالحة من التمحيص الراقي في مجال مذاهب الأدب والنقد في أروبا لأنّه قد أُنجِز في فرنسا المعروفة بانفتاحها الفكريّ وبقدرتها على جلب طائفة كبيرة من المفكرين والنقاد وعلماء الأدب (وغيرهم) من أقطار عديدة وخصوصا أروبا الشرقية، ومن هنا فإنّ هذا العمل بمثابة الزبدة لما عرفتْه النظريات والمذاهب الأدبية منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى وقتنا الحاضر (مرورا الشكلانيين والهيكلانيين وسائر حركات المعرفة المتصلة بمجالات اللغة والأدب ومذاهبهما في أبرز الأوساط النقدية والعلمية الأروبية).

ونطمح من ترجمة هذا العمل الفرنسيّ في الحقيقة إلى أهداف عديدة أبرزها ما يلي :

- التعريف بأبرز مذاهب النقد ونظرياته ومناهجه وطرائقه : فنحن نطمح من ترجمة هذا العمل النفيس إلى تدقيق أهمّ ما يتصل بالنقد الحديث الذي نحن في حاجة أشدّ إليه، وبذلك نسهم في

سدّ ثغرات كثيرة في مجال لم يحظ عندنا بعد بالعناية الكافية ، مع السعي إلى تعميق المعارف والخلفيات الداخلة فيه أو المتصلة به وذلك حتى نعطي باحثينا نظريات وأدوات ملائمة لمعالجة النصوص (وخصوصا القصصية الحديثة منها باعتبارها أحوج عندنا إلى التدقيق والتطوير والتجويد) ونقدّم لهم - في لغتنا- مستلزمات النظر والتحليل التي صحت جدواها في بحوث كُتِبتْ بلغة أجنبية على يد متخصصين من الطراز الأوّل ، وبهذا نأمل الإسهام في مساعدة الدّارسين والباحثين وبالتالي في توسيع رحاب المعرفة المختصة وتعميقها، وعلى هذا النحو يكون عملنا ضربا من التواصل المعرفي مع بعض ما أنتجته الثقافات الأخرى في مجال تخصصنا، وهذا من شأنه أن يسهم في تجويد فهمنا لنتاج غيرنا وفي تدقيق فهمنا لخصائص أدبنا قديمه وحديثه .

تمهيد منسق البحوث

لقد سبقنا "مونتانيي[1]" إلى القول " إنّ التأويلات المتعلقة بالتأويلات أكثر من التأويلات المتعلقة بالأشياء ذاتها، وتوجد كتب عن الكتب أكثر مما توجد عن أي موضوع آخر"، وواصل صاحب المقالات[2] قوله بما يلي: " لسنا نقوم – معشر الكتّاب- سوى بمحاكاة ضد بعضنا البعض: إنّ الدنيا مليئة بالتعليقات والكتّاب، والسّوق فيها نافقة". وبعد قول هذا الكلام بأربعة قرون لم يفقد من مصداقيته شيئا، فالمجادلات العنيفة التي انطلقت في الستينات (من القرن العشرين) حول ما سمي بـ "النقد الجديد" كانت بواعثها المباشرة الظاهرة متمثّلة في مسائل المنهج لكنّها كانت في أغوارها البعيدة تطرح قضايا شائكة مدارُها دورُ النّقد في قراءة الأدب، وهذا الدور ضروريّ في رأي بعض الناس ومُهلِكٌ في رأي البعض الآخر.

---

(١) اسمه الأصلي Michel Eyquem de Montaigne (١٥٣٣-١٥٩٢)، كاتب وعالم في الطبّ ومفكر فرنسيّ يعتبر من أبرز أعلام عصر النهضة.

(٢) مقالات في النقد عنوانها الأصلي: Essais ، تتكون من ثلاثة أجزاء وفيها ردود فعله على الأفكار والتأملات في عصره . أول ما نشره منها كان سنة ١٥٨٠.

لا يمكننا أن ننكر أنّ ضربا من الإرهاب المنهجي والإيديولوجي قد أثّر في تدريس الأدب وفي الإنتاج الأدبي ذاته منذ عقود من السنين، وقد شرع أمثال "جوليان قراك[1]" من خلال كتابه "الأدب في المعدة[2]" في فضح هذا الانحراف القائم على اعتبار كلام الناقد أهمّ من نتاج كاتب الأدب، وقد تساءل في ديباجة الافتتاح[3]: "ماذا تقول لهؤلاء الذين لا يرتاحون حتى يجعلوا عملك الأدبي في شكل قُفْلٍ لاعتقادهم أنهم يملكون مفتاحا؟"

الواقع أنّ الخطاب النّقدي يتمثّل دائما في إنهاك النصّ الّذي يكون موضوعا له وذلك باسم تناسقٍ مختلف أو باسم يقين منهجي، وكان "سيلين"[4] يجد من "المخجل" و"المهين" أن نرى أنّ المثقّف يسلخ نصًّا أو عملا أدبيا بكيفية ماكرة وذلك في كتابه الموسوم بـ

---

(١) اسمه الأصلي : Louis Poirier dit Julien Graaq ، كاتب فرنسي معاصر كتب بعض الروايات على المذهب السريالي ، كان يرفض منظومة الأجناس الأدبية .

(٢) عنوان الكتاب في لغته هو : La littérature de l'estomac .

(٣) العبارة الأصلية هي: Lettrines .

(٤) اسمه الأصلي هو: Louis Ferdinand les Touches dit Louis Céline كاتب فرنسي معاصر ولد سنة ١٨٩٤ وتوفي سنة ١٩٦١ مارس النقد والرواية .

"ترهات من أجل تشويه قاتل[١]". وقبل "سيلين" بزمن طويل كان "منتسكيو"[٢] يشبّه النقّاد " بجنرالات الجيش الأشرار الذي يلوثون مياه البلد عندما يعجزون عن احتلاله".

فهل يكون النقد قاتلا للأدب إذن؟ إنه لازم له بالقدر ذاته ولكن الإزعاج فيه مأتاه المفارقةُ المتمثّلة في كون العمل الأدبي محتاجا إلى خطاب يشرحه بل إنه يستدعيه باعتباره ينتمي إلى عالم اللّغة.

ولكن يمكن دائما أن تأتي لحظةٌ يجنح فيها النّقدُ إلى الاكتفاء بذاته وإلى أن ينحّي العمل الأدبي فيجعله مجرّد تعلّة.

هذه الشرعية وهذه المخاطر تتّصف بها جميعُ الأنشطة التي تسهم في شرح النصوص من قريب أو من بعيد مثل البيان الصحفي والعرض الجامعي و" تفسير النّصوص" الذي يمارَس في قاعات الدرس، وتفكير " ذي الشّعرية" وحتى تبادل الآراء بين قارئين: في جميع هذه الوضعيات يكون الأدب موضوع خطابٍ وتثمينٍ وتقديرٍ للقيمة.

---

(١) عنوان الكتاب الأصلي هو: Bagatelles pour un massacre (1953).

(٢) اسمه الأصلي هو: Charles de Secondât Montesquieu (1698-1955) مفكر فرنسي، من أكبر أعلام الأدب والأخلاق والقانون والنقد.

إنّ النقد الجامعي بالذّات، هذا الذي يوجّه هذا الكتابُ إلى أهله، هو أكبر مجال تمّ فيه التّساؤل عن طرائق حكم كهذا على العمل الأدبي: فبيْن أمثال " بودلار[1]" الذي يعتبر أن النّقد لا يمكن أن يكون إلاّ مشبوبا حماسا وأصحابِ التّعليقات الحاليّين الميّالين عموما إلى الاعتدال، توجَد العلومُ الإنسانية التي قلبت ظروفَ الخطاب المستعمل في ممارسة الأدب : لقد جَعلت تطوراتُ التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس التحليلي الموضوعَ الإنساني مدار تحليلها وكذلك فعلت بالنص الأدبي من حيث هو مجال بحثٍ بقدر ما هو متعة جمالية. إنّ النقد يجنح إذن إلى أن يكون علما يوظّف إجراءات تحليل ذات رموز منظمة، كما يوظف رصيدا دقيقا من المفاهيمن عموما، مقتنعون اليوم بمخاطر النقد الذي لا يُحرص فيه إلا على السمة العلمانية : ألا يقتضي مجرد إمكان وجود هذا النقد أن يكون النص الأدبي مثيل شيء موجود في ذاته؟ والحال أنّ كلّ نصّ هو دائما مقروء بواسطة شخص، ومن هنا فإنّ وجوده متوقّف على رؤية قارئ معين وعلى ظروف تلقي ذلك النص وهي ظروف دائمةُ

---

(١) اسمه الأصلي هو: Charles Baudelaire (١٨٢١-١٨٦٧) من أشهر أعلام تجديد الشعر بفرنسا خصوصا في ديوانه " أزهار الشرّ(١٨٥٧).

التبدل، ولكن مثل هذا الأمر البديهي لا يؤدّي البتّة إلى الانكفاء والانكماش على ما في المقاربة الشخصية من ذاتية: فمن منا يمكنه أن يحتقر وسائل الفهم الجديدة التي نحن مدينون بها للتاريخ ولعلم الاجتماع ولعلم النفس التحليليّ وللّسانيات؟

ولهذا السّبب يقدِّم هذا الكتابُ تيارات النقد الكبرى الرّاهنة ويحللها تباعا: تيار التوليدية ثم النفسانية فالغرضيّة وأخيرا التيّار الاجتماعي فالنّصّاني. إن تقديم هذه التوجهات المنهجية الخمسة على نحو منفصل قد بدا لنا أفضل طريقة للمحافظة على خصوصية كل منها، وسنرى أنّها جميعا تفترض تصوّرا معينا للنص الأدبي ، وربما تصورا معينا للإنسان أيضا، وهذا الهاجس ذاته هو الذي اقتضى أن يُصنَّف هذا الكتابُ تصنيفا جماعيّا، فأُوكل كلُّ فصل منه إلى باحث مختص يكون حرا في منهجه وأسلوبه في نطاق الحدود الضيقة التي يفرضها حجمُ المصنّف.

لقد أردنا عمليا أن يكون هذا الكتابُ تطبيقيا جامعا بين السمة التعليميّة (البيداغوجية) في روحه ومقصده والسّمة المنهجية في طريقته وتطور مساره، وهذا يعني أنّه لن يكون في منتهى التمام بحكم تنزُّله في موضوع بالغ السعة. لقد استبقينا فيه مبدأ التّجميع على أساس التوجهات النقدية، وهذا من شأنه أن يقصي الحديث اللائق والكافي

عن نقّاد لامعين لكنهم خارجون عن المعايير المألوفة مثل "بارت[١]" و"موريس بلانشو[٢]" و"جان بول سارتر[٣]" لأن أعمالهم النقدية لا يمكن أن تنحصر في مجرد تيار منهجي، كما أنه لم يكن في الإمكان أن نفسح المجال في هذا المصنف لما تستحقه بعض التأملات التي كانت أكثر اتساعا في ذاتها لكنها غير ذات نتائج منهجية متصلة بالأدب اتصالا مباشرا: من ذلك تأملات " جاك ديريدا[٤]" و " ميشال فوكو[٥]" على سبيل المثال، فهل نحتاج بعد هذا الذي قلناه إلى أن نوضّح أيضا أنّنا لم نقل كل شيء حتى في حدود الزاوية العملية التي اقتصرنا عليها في المصنف؟ فنحن على سبيل المثال لم نر من اللازم أن

---

(١) اسمه الأصلي هو: Roland Barthes (١٩١٥-١٩٨٠) من أعلام النقد الأدبي المعاصر في فرنسا، له عدّة اتجاهات. مؤسس المذهب النصاني.

(٢) اسمه الأصلي هو: Maurice Blanchot من أعلام النقد المعاصر في فرنسا. أنكر منظومة الأجناس من أهم أعماله " الكتاب الآتي".

(٣) اسمه الأصلي هو: Jean Paul Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠) كان من أعلام الظاهراتية ثم الوجودية . كتب مسرحيات وروايات ورفض جائزة نوبل.

(٤) اسمه الأصلي هو: Jacques Derrida مفكر فرنسي معاصر ولد سنة ١٩٣٠ بالجزائر اهتم خصوصا بمنزلة اللغة في الفكر والنقد والإنتاج الشعري من أشهر كتبه "في علم النحو" (١٩٦٧).

(٥) اسمه الأصلي هو: Michel Foucault مفكر فرنسي معاصر ولد سنة ١٩٢٦ اهتم خصوصا بمناهج مؤرخي الأفكار من أهم كتبه "الكلمات والأشياء "(١٩٦٦).

نخصّص فصلا مستقلا لـ " نقد الأصول" وذلك لا لأن هذه المسألة بدت لنا غير ذات أهمية، بل العكس هو الصّحيح،وكل ما في الأمر أنّ "النشرات العلمية" مثل "مكتبة المجرة"[(١)] أو "سلسلة القدامى"[(٢)] التي عليها معوَّلُ دراسات الطلاب في الغالب، تقدِّم عن هذا النقد ملمحا بيِّنَ الخصوبة على نحو كاف إلى حدّ ما. لقد عمدنا في هذا الكتاب إلى اختيارات هي ذاتية بالضرورة، وقد يكون ما اخترناه مدار اختلاف يعارضنا فيه غيرُنا. لقد شئنا على الأقل أن نكون مفيدين وأن نعرض هوادي لأبرز المعالم ونسطّر مسالك للقارئ أن يمضي فيها موغلا في مزيد من البحث العلمي خصوصا بفضل فهارس المراجع المنتقاة الموجَّهة الواردة في نهاية كل فصل.

دانيال بارجاس[(٣)]

---

(١) سلسلة منشورات علمية للطلاب تسمى Bibliothèque de la Pleiade وفيها اهتمام بأشهر أعلام الأدب والنقد والفنون المختلفة.

(٢) سلسلة شبيهة بالأولى لكنها خاصة بالقدامى اسمها Classiques Garnier وهي تصدر عن دار قرنيي بباريس .

(٣) اسمه الأصلي هو: Daniel Bergez أستاذ الأدب بمعهد هنري الرابع بباريس رئيس عدّة أنشطة علميّة والمشرف على بعض النشريات خصوصا في دار Bordas للنشر . أشرف على تنسيق هذا الكتاب وعقد له التمهيد وهو صاحب البحث الثالث فيه .

البحث الأوّل
النّقد التوليديّ

بقلم: بيار مارك دي بيازي

النقد التوليدي[1]
بقلم بيار مارك دي بيازي[2]

مقدمة:

يتمثّل منطلقُ النّقد التّوليدي في ملاحظة أمر واقعيّ وهو أنّ النّص النهائي لأثر أدبي معين هو- فيما عدا استثناءات قليلة جدا- نتيجةُ عملٍ سابق أي نتيجة تهيئةٍ وإعدادٍ متدرِّجٍ ومآلُ تحولاتٍ امتدتْ على طول زمنِ إنتاجٍ خلاله انكب الأديب على البحث عن وثائق أو على تحصيل معلومات أو على إعداد مستلزمات، ثم بعد ذلك على تحرير نصه مع وجود أطوار مختلفة من التصحيح وغير ذلك. ومدارُ النقد التوليدي هو هذا الحيز الزّماني الذي امتدت عليه نشأةُ النص الأدبي. وينطلق هذا النقد من فرضية عمادُها أنّ هذا النص المدروس- رغم الإجادة النهائية المحتملة فيه – هو نتيجة أطوار نشأته الخاصة به، ولكن هذه النشأة يجب أن تترك آثارها حتى يمكن

---

(١) المصطلح الأصلي بالفرنسية هو: Critique génétique .

(٢) اسمه الأصلي هو: Pierre – Marc de Biasi باحث في المركز الوطني للبحث العلمي بفرنسا (CNRS) وهو ملحق بمعهد النصوص والمخطوطات الحديثة .

أن تصير موضوع دراسة علمية. إن بقايا هذه الآثار المادية هي التي تسعى التوليدية النصية[1] إلى العثور عليها وكشفها وتوضيحها: فبجانب النص الأدبي (وقبله أيضا) يمكن في الواقع أن توجد مجموعةٌ من "وثائق التحرير" تكون على درجة معيّنة من التطوّر، وهي وثائق ينتجها الكاتبُ ويجمعها ويحتفظ بها أحيانا، وهذا ما يسمَّى عادة بـ "مخطوطات الأثر الأدبي"، وإذا ما بقيت هذه المخطوطاتُ محفوظةً فإنها تكون مختلفة اختلافا جوهريا في كمّها وفي أنواعها بحسب العصور والكتَّاب والآثار المدروسة. ولكن ما لم يكن كلُّ ملَفٍّ من هذه المخطوطات بالغَ النقص أو مليئا بالثغرات فإنه مُخْبِرٌ- من خلال خصائصه - عن تاريخ خاص غالبا ما يكون مدهشا: إنّه تاريخ ما حصل بين اللحظة التي يلمح فيها الكاتبُ من مشروعه فكرتَه الأولى والزمنِ الذي يظهر فيه نصُّ الأثر كاملا مطبوعا في شكل كتاب. إنّ التّوليدية النّصية (التي تدرس المخطوطات دراسة مادية وتحقق خطوطها وتفك رموزها) والنقد التوليدي (الذي يسعى إلى تأويل نتائج التحقيق والتفكيك السابقين) مبحثان لا يهدفان إلا إلى إعادة بناء تاريخ "النص في مسار نشأته" محاولَيْن العثور خلال هذا العمل على أسرار إنتاج الأثر الأدبي .

---

(١) المصطلح الأصلي بالفرنسية هو: génétique textuelle .

إن غاية هذه المقاربة النّقدية تتمثّل في إبراز أصالة النصّ الأدبي وفهم أصولها وذلك من خلال المسار الذي آل إليه هذا الأثرُ ، وتتبوأ هذه المقاربةُ - كما سنرى لاحقا - منزلة خاصة في مشهد الخطابات النقدية، وهي تدعو إلى أقصى ما يمكن من التّظافر بين سائر مناهج تأويل النصّ .

١ـ تاريخ إشكالية النقد التوليديّ :

المخطوط الحديث:

ليس مفهوم " المخطوط " مفهوما بسيطا لأن " مخطوطات العمل "[(١)] التي يسعى النقد التوليدي إلى تبيينها تختلف ، مثلا ، اختلافا جذريا عن "مخطوطات العصور الوسطى" التي جعلها علْمُ دراسة انتقال النصوص عند القدامى مدارَ دراساته (وذلك على أساس فقه اللغة ومقارنة النُّسخ). إن " مخطوطات حديثة" يمكن أن تكون مدار تدبّرٍ بصفتها وثائق نشأة النصّ الأدبيّ طالما وجد -إلى جانبها - شكلٌ آخر من إنجاز النّص الذي هو المآل النهائي جماليا : إنّه شكل الكتاب المطبوع الذي يثبت الأثر الأدبي في نص نهائي يشهد الكاتب نفسه بصحته.

---

(١) المصطلح الأصلي بالفرنسية هو: Manuscrit du travail .

لقد لعب المخطوط دور المحمل الذي لم يكد يوجد سواه (قديما) في تسجيل النصوص الأدبية على وجه الخصوص وفي إبلاغها ونشرها نشرا جماعيا، وقد تواصل هذا الأمرُ حتّى اكتشافِ المطبعة في القرن الخامس عشر الميلادي، وبفضل هذه الآلة انتقلت الثقافة الغربية إلى ما اصطُلِح على تسميته بـ "العصور الحديثة"، وقبل الدخول في دائرة "فلك غوتنبارغ[1]" (أي دائرة " عصر الطباعة") لم يكن أيّ نصٍّ يُعرَف إلاّ بنُسَخ مخطوطاته التي يكون كلٌّ منها فريدا ولذلك فهي تعطي نص الأثر الواحد " روايات أو نُسَخا" خاصة مع تنويعات فيه ذات أهمية خطيرة أو ضئيلة تكون مختلفة من نسخة إلى أخرى دون أن يكون في الإمكان حقا التثبّتُ من حالة الأثر الأصلية ولا التعرف عليها، أي دون التمكن من هذا النص الأصلي[2] الذي يبقى وكأنه أسطورة بدرجة أو بأخرى باعتباره مفقودا نهائيا (وقد يكون غير ذي وجود أصلا) . إنّ هذه الروايات(أو النُّسخ) النصية المختلفة - بكل ما يُتناقل عنها مع التاريخ - تُمثِّل نص الأثر الأدبي في العصور الوسطى، وهو نص بصيغة الجمع دائما ولا يكون نهائيا أبدا لكوننا لا نجد له أصلا حقيقيا واحدا وإنّما نجد دائما نُسَخًا منه، وهذا النص هو الذي نقل الثقافة القديمة كما نعلم.

---

(١) اسمه الأصلي Johannes Gutenberg (١٣٩٩-١٤٦٨) ألماني اخترع المطبعة.

(٢) المصطلح الأصلي بالفرنسية هو: Ur texte.

ولم يتغيّر هذا الأمر بين عشية وضحاها عندما بدأ النص المطبوع في الظهور خلال القرن السابع عشر لأنّ المخطوط حافظ على جانب كبير من سلطته حتى بعد ذلك بزمن طويل. والواقع أنّ تطوّرَ تقنيات الطّباعة لم يمكّن من استبدال النسخة المخطوطة بالكتاب المطبوع محملا وحيدا لنشر النصوص على نحو جماعيّ عامّ إلا بعد بداية المطبعة بثلاثة قرون تقريبا لأنّ ذلك لم يحصل بالفعل إلا في القرن الثامن عشر، ومنذ تلك الفترة دخل المخطوط الأدبي عصرا جديدا: لقد فقد المخطوطُ وظيفتَه من حيث هو أداة تواصل ولكنّه اكتسب وظيفة مركزية جديدة ذات دلالة مختلفة تماما، وهي دلالة كانت له على الأرجح عند الكتّاب خلال جميع العصور، ولكنها صارت في هذه الفترة دلالة معترَفا به: لقد صار المخطوط يُنظر إليه بصفته بصمةً شخصيةً لإبداعٍ فرديّ أو لإنشاءٍ خاصّ ، وبهذا بدأ يصير ذا معنى باعتباره رمزَ أصالةٍ أو رمزا شاهدا على " عمل ثقافيّ". ولّما كان هذا المخطوطُ مكتوبا بيد الكاتب فقد صار يُعرَف بكونه " "وثيقة خطية ذاتية[1]" هي أصل الكتاب، وهي من إنتاج كاتب يمكن أن نقرأ أثره في شكل كتاب مطبوع.

(١) المصطلح الأصلي بالفرنسية هو: Autographe .

ومع بداية القرن التاسع عشر أدتْ ثنائيةُ المخطوط - بقطبيها القديم والحديث- إلى حب اطّلاع مزدوجٍ نشأ في الثقافة الغربية إزاء تاريخها الخاص بها : فقد أعاد علْمُ دراسة انتقال النصوص القديم اكتشافَ المخطوط القديم (المنشأ في عهد اليونانيين وفي العصور الوسطى) وجعل ذلك موضوعَ علْمٍ تاريخيٍّ سرعان ما أدى إلى وجود أُطر تصوُّرٍ جديد للكتابة النقدية ولدراسة الأدب في علاقته بالتاريخ في معناه الزّماني، مع العلم أنّ هذه الفترة ذاتها كانت تشهد إعادة تعريف التاريخ ، وهي عملية بلغت أوجها في ذلك الوقت. وفي الآن ذاته بدأ عدة كُتّاب معاصرين يولون وسائل الإنشاء الخاصة بهم أهميةً جديدة: لقد بدؤوا يجمعون مخطوطات عملهم بعد وضع الكتاب و لم يعودوا يتلفونها كما كانوا يفعلون فيما قبل أو طفقوا يتخلّون عنها لمؤسسات خاصة أو عامة مختصّة في جمع التّحف والوثائق القديمة وما شاكلها، وفي هذه المؤسسات سيتكوّن تدريجيّا رصيدٌ ضخم من الوثائق الخطية الذّاتية.

وقد بدأت هذه الحركةُ في ألمانيا منذ نهاية القرن الثامن عشر واشتد عودُها في فرنسا خلال الثلاثينات من القرن التاسع عشر، ثم شاعت في جل الأقطار الأوروبية التي زودت مكتباتها العمومية - منذ النصف الثاني

من القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا - بأقسام "المخطوطات المعاصرة"، وجمعت " قواعدَ معطيات[1]" مادية عظيمة متصلة بالإبداع الأدبي المعاصر، وهكذا نشأ " المخطوط المعاصر"، وستختصّ التّوليديةُ النّصية والنّقد التّوليدي في دراسة هذه المادّة المحدّدة تاريخيّا.

إنّ مطمح النّقد التوليدي (أي مطمح هذه المقاربة الحديثة منذ خمسة عشر عاما تقريبا[2] يتمثّل في تحليل الوثيقة الخطّية الذّاتية لفهم إنتاج النّص الأدبيّ من خلال حركة الكتابة ذاتها ولتوضيح سيرورة الكاتب والمسار الذي كان عليه ظهورُ الأثر الأدبي ولصياغة التصورات والمناهج والفنيات التي تتيح الاستغلال العلمي لهذا التّراث النّفيس من المخطوطات الحديثة المحفوظة - منذ حوالي قرنين من الزمان - في دُور المحفوظات الغربية[3]. وهذا النقد التوليدي يلتقي مع تقليد قديم متمثّل في علم دراسة انتقال النّصوص على أساس فقه اللغة (أي دراسة تعدّد النُّسخ للأثر الواحد في علم التحقيق)، ولكنه أدخل

---

(١) المصطلح الأصلي بالفرنسية هو: Bases de données .

(٢) أي منذ بداية الربع الأخير من القرن العشرين إجمالا لأن هذا البحث ظهر سنة ١٩٩٠.

(٣) المصطلح الأصلي في الفرنسية هو: Archives (الأرشيف) .

في تحليل الظاهرة الأدبية رؤى جديدة فيها قوة وإصرار على الاتّسام بالطابع العلمي، والمقاربة التوليدية ليست منافِسةً للمناهج الأخرى في تحليل النصوص وإنما هي قبل شيء فتح مجال جديد في الدراسة، مجال لم يتمّ استكشافُه بعد، مجالٌ فيه تجد الخطاباتُ النقدية مادةَ دراسةٍ تمارسها في شيء من "الموضوعية[1]" التجريبية بحاصلها تؤكد أو تدحض صحةَ الفرضيات التأويلية التي تمت بها دراسةُ الأثر الأدبيّ.

تصوّر المخطوط تصوّرا جديدا:

إنّ جملة المخطوطات الأدبية المحفوظة التي تحت تصرّف الباحثين في المكتبات العمومية منذ أواخر القرن العشرين تمثل اليوم - إلاّ ما قلّ منها- مجالَ تحليلٍ مادي يكاد يكون بكرا أي غيرَ مستكشَف وغير مدروس، وهذا الأمرُ مثارُ غرابةٍ وتناقض، ووضعية كهذه يمكن أن تثير الدّهشة خصوصا لأنّ دراسة مخطوطات الكتّاب لا تبدو في ذاتها عمليّة ذات جدّة كاملة ولكنها في الحقيقة جديدة على نحو ما من جهة ما يطمح إليه النقد التوليدي في البحث من توسيع للمجال ومن سعي إلى تطويع الوسائل بحسب المقاصد.

---

(١) المصطلح الأصلي في الفرنسية هو: Objectivité ويعني الحياد واجتناب آثار الذات ودراسة الموضوع كأي شيء من العلوم المادّية .

الدراسات القديمة في نشأة الآثار الأدبية:

لئن قبِل بعضُ النّقّاد التوليديين المعاصرين أن يُعتبروا كـ "علماء جدد" في مبحث قديم هو "دراسة انتقال النصوص" (أي علم التحقيق بصورته القديمة) ورضوا بأن يسيروا بما يوافق تقاليدَ القدامى في هذا العلم الكلاسيكي موافقة صارمة، فالحقيقة أنّ النّقد التوليدي الذي هو حديث يكاد لا يلتقي- إلا في أشياء قليلة جدا - مع " دراسات النشأة" القديمة التي تسعى بصفة مشتتة وعشوائية - وذلك منذ القرن التاسع عشر حتى الأربعينات من القرن العشرين -إلى إعادة وضع الخطاب النقديّ على درب ضرب من المعرفة العلمية الوضعية[١] أو من المعرفة الوضعية الجديدة أو الإحيائية. ومن الأكيد أنه ظهرت خلال هذه الفترة ذاتها بعضُ الاستثناءات البارزة التي لعبت دورا جوهريا - بلا شك - في تكوين هذه المقاربة الجديدة للمخطوطات الحديثة، وهذا ما سنتحدث فيه لاحقا، ولكن إذا استثنينا هذه الأعمالَ المثالية القليلة فإن الدراسات القديمة لنشأة النصوص الأدبية تتسم باستعمال بالغ الانتقاء للوثائق الخطية الذاتية.

(١) مصطلح الوضعية هنا يعني معناه الحديث الذي يقابل Positiviste.

ولادة إشكالية جديدة:

منذ العشرينات من القرن العشرين بدأت بعض ملفّات المخطوطات (التي كانت ذات درجة رفيعة ونادرة من الكثافة والتماسك) تصير مجالَ تنقيب دقيق ومادةَ منشورات بحثية من نوع جديد. من ذلك – على سبيل المثال– نشر" مدام بوفاري[1]: مسودات أوّلية ونُبَذ لم تنشر سابقا مستمدة من المخطوطات"، وهو عمل أنجزه أمين مكتبة "رووان"[2] العمومية، وكان ذلك سنة ١٩٣٦[3].

ولكن مثل هذه الحالات نادرة، ودراسات النشأة الأخرى التي وضعها أمثال "رودلار[4]" و "أوديا[5]" و " تيبودي[6]" جاءت خالية

---

(١) رواية فرنسية مشهورة عنوانها في لغتها Madame Bovary ١٨٥٧ كتبها "فلوبير " (Gustave Flaubert) (١٨٢١-١٨٨٠) .

(٢) مدينة فرنسية Rouen تقع شمال غربي فرنسا فيها نشأ فلوبير وإليها نسب أحدث روايته .

(٣) في دار النشر Conard بباريس .

(٤) هو: G. Rudler وقد وضع فنيات النقد الأدبي والتاريخي الأدبي ونشره في أكسفورد بدار سلاكتين Slatkine سنة ١٩٧٩.

(٥) هو: A. Audiatوقد وضع "بيبليوغرافيا الأثر الأدبي خطة أولية لمنهج نقدي" وقد نشره بباريس في Champion سنة ١٩٢٤.

(٦) هو: A .Thibaudet وقد وضع "دراسات في تاريخ الأدب " ونشره في الدار السالفة الذكر سنة ١٩٣٠.

من كل تجانس. وعند بعض هؤلاء الباحثين مثل "رودلار" وبدرجة أقل" أوديا" عرضَ المشروعُ النقدي آفاق بحثٍ ذاتَ جدّةٍ عميقة ستمثل بوضوح بدايات النقد التوليدي الحالي، أما عند سائر هؤلاء الباحثين فإن دراسة المخطوطات ستبقى متصوَّرة أساسا من حيث هي مجرّد منهج متمِّم لإثراء التاريخ الأدبي ولمقاربة الأثر الأدبي على أساس صلته بحياة صاحبه وسيرته.

كيفية عمل "رودلار" :

مثلما ذكر "طاديي[1]" بكل وضوح في مصنّفه النّفيس الموسوم بـ" النّقد الأدبي في القرن العشرين[2]" أنّ " غوستف رودلار" هو الذي " قدّم أدّق عرض لا لمنهج النشر النقدي فحسب ، وإنّما أيضا لنقد منطلق العمل الأدبي" وذلك في مصنفه المذكور الذي وضعه سنة ١٩٢٣ ونشره سنة ١٩٢٤. إن مطمح "رودلار" المتوافق مع مطامح التوليديين الموجودين اليوم يتمثل في دراسة التطوّر الخلاّق للأثر الأدبي "من وجهة نظر حركية" وذلك من خلال "آلية الكتاب الذهنية ". ولتحقيق هذه الغاية اقترح البحثَ عن الآثار في الأطوار

---

(١) اسمه الأصلي هو: Jean Yves Tadie (فرنسي معاصر).

(٢) أصل العنوان la critique de littérature au XXéme siècle (1987).

التي تظهر في المخطوطات وهذا ما يؤكده قوله: "قبل أنّ يُرسَل الأثرُ الأدبيّ إلى المطبعة يمرّ بأطوار بالغة الكثرة من الفكرة الأولى لمشروع الكتاب إلى الإنجاز النهائي، ومهمّةُ نقد النّشأة أن يكشف العملَ الذّهني الذي خرج منه الأثرُ وأن يجد له القوانين".

لئن كانت مبادئ "رودلار" تشبه مبادئ أهل التّوليدية النّصيّة شبها بيّنا فيجب ألاّ نغفل عن أنّ وجهة نظره كانت وجهة نظر قائمة على ضبط برامج البحث وأطواره. والحقّ أنّ ذلك العصر لم يشهد "إلاّ قلّة من دراسات النشأة الجديرة فعلا بهذا الاسم والقادرة على المضيّ في التطور قدما" وهذا ما أقرّ به "رودلار" نفسُه في الجملة السابقة. وقد اعترف "طاديي"سنة ١٩٨٧" بأنّ الأمور تغيرت خلال السّنوات الأخيرة". ولكن احتاجت فكرة " رودلار" إلى ثلاثة أجيال من النقاد حتى تتجسم وتندرج في النقد بصفة فعلية . وفضلا عن هذا فإن "منظومة" هذا الأستاذ (الذي كان يدرّس آنذاك في أكسفورد) لم تكن متطابقة تمامَ التطابق مع منظومة النقد التوليدي الموجودة اليوم ذلك أن نظرية النشأة عنده ما زالت مشوبة بشواغل شموليّة لأنّ مطمحه آنذاك متمثل في تحديد "القانون الشّامل للكاتب" كما كانت نظريّته مشوبة أيضا بافتراضات نفسيّة عمادُها افتراضُ أنّ المخطوطات والمنابع الأولى كفيلة بالتّمكين من إعادة رسم "الملامح" العاطفية

والإيديولوجية والحسية الخاصة بمختلف الكتّاب. ومهما تكن قيمة إعلان "نظرية رودلار" فإنّها ما زالت متسمة إلى حد كبير بالمذهب النفساني السائد في النقد خلال العشرينات من القرن الماضي.

الحقبة المعاصرة:

بداية من الخمسينات في القرن العشرين بدأنا نلمح هنا وهناك ظهورَ الملامح الأولى من تصور جديد لدراسة النصوص دراسة توليدية . وهذا ما نجده على سبيل المثال في أعمال "ريكات[1]" و"جورني" و"روبار[2]" و " دوري[3]" و"لوفيان[4]"و "غوتوميرش[5]"

---

(١) هو: R. Ricatte صاحب الدراسة التي عنوانها "نشأة كتاب " الفتاة إيلزا" صدرت في باريس بدار PUF سنة ١٩٦٠.

(٢) هما: G. Robert, R. Journet صاحبا دراسة عنوانها "مخطوطات كتاب "التأملات" (ديوان شعر لفكتور هيجو ١٨٥٦) صدرت في باريس سنة ١٩٥٦ منشورات Les Belles lettres .

(٣) هو: M.J.Durry صاحب دراية عنوانها "فلوبير مشاريعه التي لم يسبق نشرها" صدرت في باريس بدار Nizet سنة ١٩٥٠.

(٤) هو: J. Levaillant صاحب دراسة عنوانها "ملامح من الإنشاء الأدبي عند أناطول فرانس ".

(٥) هو: Gotho Mersch صاحب دراسة عنوانها " نشأة رواية مدار بوفاري" صدرت في باريس بدار Corti سنة ١٩٦٦.

وغيرهم. ولئن استطاعت هذه المنشوراتُ خلال الخمسينات وبداية الستينات أن تختط - بطريقة ساطعة الوضوح أحيانا - فرضيةَ دربٍ جديد تماما في دراسات النشأة الأدبية، فإنها قد بقيت - كل في مجالها- محاولاتٍ فرديةً معزولة لم يُعرض فيها بعدُ منهجٌ واضح يتجاوز الموضوع والطريقة الخاصّيْن بكلّ من أصحاب دراسات هذا المبحث. والواقع أنّ المنعرج الحاسم لم يحصل إلاّ بواسطة "الدروب الجديدة " في النقد، فتلك الدروب (التي بدأ ظهورها في مطلع الستينات من القرن العشرين، واستمرّ منذ تلك الفترة وخلال ما يزيد على عقد من السنين) تدعم التيار البنيويّ، فوُجِّه النقد - على نحو ذي وضوح متزايد- صوب إشكالية كانت (على الأقلّ في الظاهر من أمرها) متضادةً تضادا تاما مع الفرضية التوليدية وذلك لقيامها على النّص وحده يمارَس بطريقة صارمة ومنغلقة عمّا هو خارج عنه باعتباره كيانا مكتفيا بذاته. إنّها فرضيّة "المنظومات" والمجموعات الدالة التي ينبغي أن تُحلِّل في حدود منطقها الداخلي. ولئن استطاع نجاح "النقد البنيوي[1]" أن يحجب حجبا تامّا أضواء هذا البحث الجديد المتمثل في دراسة نشأة النّصوص الأدبيّة فإنّ حصيلة هذه الفترة الشّكلانيّة لم تكن خالية من فائدة كبيرة أجدتْ الدراساتِ

---

(١) المصطلح الأصلي هو: Critique structuraliste .

اللاحقةَ في مجال التوليدية الأدبية، ذلك أن تطوّرات علم الإناسة الهيكلي[1] وتقدّمَ اللسانيات الشكلانية[2] وذيوعَ أعمال الشّكلانيين الرّوس وظهورَ اهتمامٍ جديد بالدراسات الفرويدية في اتجاه نظريّة بنيويّة في مجال اللاّوعي (إلى جانب عوامل أخرى) قد أدّت في فرنسا إلى أعمال عديدة في مجال صياغة المتصوّرات والمفاهيم خصوصا في حقل نظرية النّصّ. وعلى هذا النّحو أعيد رسمُ المشهد النّقدي بصفة كاملة وآل الأمر إلى إبراز وصياغة المفاهيم المأخوذة من مجالات خارجة عن مجال التوليدية والمخطوطات لكنها كانت ضرورية لمقاربة المشاكل التي تطرحها دراسةُ المخطوطات مقاربة منسجمة ومتناسقة. ولا شك في أن النقد التوليدي الذي سيتضح بعد هذه الفترة لم يكن له أن يكوّن أسسه النظرية الخاصة لو لم يستند على هذا الصّرح المفهومي الجديد الذي مكّنه - بصفة غير مباشرة - من بعض المتصوَّرات المفاتيح لتدبّر موضوع نشأة الأثر الأدبي وذلك رغم ما كان في ذلك الصرح من تأثيرات الموضة ومن تضخّم أو غلوٍّ في استعمال المصطلحات الشائعة آنذاك.

---

(١) المصطلح الأصلي هو: Anthropologie structurale.

(٢) المصطلح الأصلي هو: La Linguistique formelle.

لم تتوفر الشّروط اللاّزمة لتفكير حقيقي في المخطوطات الحديثة إلاّ عندما صار من الممكن طرح مشكلة إنتاج النصّ زمانيّا باعتباره مسارا تاريخيا أو منظومة ذات حلقات مترابطة، وهذا لم يتيسّر إلاّ بفضل مختلف المكتسبات الحاصلة من" نظرية النصّ"، وللوصول إلى هذا كان لابد من فتح التحليل البنيويّ على سمة التعاقبية الزمنية الملموسة في عمليات الكتابة بعد أن كان هذا التحليل البنيويّ – حتى ذلك الوقت– منحصرا في آنيّة الشكل(أي واقعا في لحظة زمنية واحدة) وفي الاستعارات النصية(أي في دراسة الأثر ذاته دون الاهتمام بتاريخ نشأته). وما أن تَبنَّى النقدُ التوليدي الاهتمام بالتنظير المتعلق بـ"البعد التاريخي داخل النص الأدبي المكتوب ذاته" حسب عبارة " لويس هاي" حتى استطاع أن يبدو كأنّه امتداد غير متوقّع للبحوث الهيكليّة، امتداد يجعل مجالَ اهتمامه تعريفَ ما كان ينقص التّحاليل الشّكلية نقصا فادحا أي تعريف مآل النصّ من حيث هو هيكل ناشئ مع الزمن. إنه موضوع جديد يتمثل في المخطوط باعتباره كائنا ملموسا وخاصا يكتسب هيكله عبر الزّمن.

٢ـ مجال دراسات التوليدية : أطوار النشأة الأربعة:

عندما يكون ملف النشأة الخاصُّ بأثر أدبي منشورا على درجة كافية من الاكتمال تبرُزُ عادة أربعةُ أطوار توليدية كبرى يمرّ بها النص من أولى بداياته إلى ظهوره تامّا مطبوعا. وهذه الأطوار هي التالية: طور ما قبل التحرير ، وطور التحرير، وطور ما قبل النشر، وطور النشر. ويمكن أن ينقسم كلُّ طور من هذه الأطوار إلى عدة أزمنة وعدة دلالات يقابل كلا منها نوعٌ من المخطوطات خاصٌ ، وسنهتدي بمسار نشأة النص عند فلوبير لتوضيح "ما قبل تاريخ النص" في معناه الحديث.

طور ما قبل التحرير(١):

هذا الطور- كما يدل عليه اسمه - هو الطور الذي يسبق عملَ التحرير في معناه الحقيقي. ويمكن أن تختلف أهمّيتُه اختلافا كبيرا بحسب تباين الكتاب والأعمال، وكثيرا ما يظهر هذا الطّور في تتابع تفاريق من البدايات الوهمية أو الخاطئة التي يُتوهّم أنّ كلاّ منها هو البداية الفعلية والّتي تكون موزّعة على أزمنة كثيرة قبل أن يظهر المشروع بمعناه الحقيقيّ في شكل فكرةِ تحريرٍ يمكنها أن تتطوّر على

---

(١) المصطلح الأصلي في الفرنسية هو: La Phase pré- rédactionnelle .

نحو إيجابي، ولهذا فإنّنا يمكن أن نجد مخطوطات محيلة على ضربين من أطوار ما قبل التحرير:

طور الاستكشاف[1]:

هو الطّور الّذي ينبغي أن يُطلق عليه اسم " طور ما قبل البداية" وهو الطور الذي يمكن أن تكون فيه عدّةُ محاولات متباعدة في الزمان، وربما كان بعضها سابقا للتحرير الفعليّ بزمن طويل.

طور العزم[2] الذي يسبق التحرير الحقيقي:

وهو طورٌ يمكن أن يضع للتحرير برمجة، ولهذا يجب أن يسمّى بـ"طور البداية"، وفي هذا الإطار وضع فلوبير مشروع كتابة إحدى قصص كتابه الذي هو بعنوان "ثلاث حكايات[3]" أو بالأحرى وضع مشروع ما قبل الكتابة حيث نوى أن يكتب قصة "سنت جوليان" سنة ١٨٥٦ أي قبل أن يبدأ تحريرها فعليا بتسعة عشر عاما، وتملك المكتبة الوطنية بباريس رزمةً ضخمة من المخطوطات المتعلقة بهذا الطّور السابق لبداية مشروع الكتابة الحقيقي كما أعاد فلوبير وضعه

---

(١) المصطلح الأصلي في الفرنسية هو: La phase exploratoire .

(٢) المصطلح الأصلي في الفرنسية هو: La phase de décision .

(٣) العنوان الأصلي في لغته هو: Trois Contes .

وتحديده (في مجموعة وثائق أخرى) سنة ١٨٧٥. والمخطوطات بين الرزمتين ليست هي ذاتها، والخطّ ذاته شديد الاختلاف فيهما إلى درجة أنّه كان يُعتقد حتى عهد قريب أن الرزمة الأولى لم يكتبها فلوبير نفسه، ولكن المشروع هو ذاته وإنما ظهر مختلفا عما كان عليه في طور الاستكشاف ليدخل في الطور الذي سيكون طور "العزم".

طور ما قبل البداية الاستكشافي[1]:

لا يعتبر هذا الطور - بطبيعة الحال- طور " ما قبل البداية " ولا يصير طورا استكشافيا إلا فيما بعد، أي بعد عودة الدارس اليه عودةً تتيح له أن يعرف أنّ الكاتب - في النهاية - لم يجعله بداية فورية لمشروعه. وعندما يُنزَّل هذا الطورُ في ملابسات إنتاج النص الأدبي يمكن أن يبدو أنّ الكاتب قد تصوّره في الأصل بداية حقيقية للكتابة، ولكن رغما عنه حال دون ذلك مانعٌ خارجيٌّ أو آخر، أو عرقلتْه صعوبةٌ أشدّ آتيةٌ من المشروع ذاته. ويمكن أيضا أن يتكرر طورُ ما قبل البداية مرارا خلال مسار المؤلف في الكتابة. ففي خصوص وضع "سانت جوليان" الذي أسلفنا ذكره على سبيل المثال، أثبتت تفاصيلُ عديدة أنّ مشروع هذا العمل الأدبي واقع عند فلوبير في زمن بعيد

(١) المصطلح الأصلي في الفرنسية هو: La phase pré-initiale exploratoire .

عن زمن أُولى المخطوطات المنتسبة إلى طور ما قبل البداية الذي حصل سنة ١٨٥٦، وقد شهد صديقُه "مكسيم دي كامب[1]" بأنّ فكرة هذه القصة ترجع إلى سنة ١٨٤٦، بل إنّ بعض مراسلات فلوبير - إذا قارنّاها ببعض الوثائق الأخرى - تتيح لنا أن نتصور أنّ المشروع يعود إلى المراهقة عند الكاتب أي إلى حوالي سنة ١٨٣٥. ولكن يبدو أنّ هذه البدايات البعيدة لم تخلّف أيّه وثيقة عمل، ولهذا فمن وجهة النظر التوليدية يمكن أن يُجعل طورُ ما قبل البداية الأول في سنة ١٨٥٦، أمّا فرضيّتا ١٨٤٦ و١٨٣٥ فيمكن أخذُهما بعين الاعتبار في دراسة النشأة ولكن على سبيل المعلومات العامة لا الخاصة بولادة النص ذاتها.

هذه هي الخاتمة التي يمكن أن نخرج بها من معرفتنا الراهنة بمدوّنة فلوبير، ولكنّها خاتمة مؤقّتة لأنّ مفاجآت الاكتشافات المادّية المباغتة أحيانا ليست أمرا نادرا، وقد يُعثر يوما على خطّة قصّة "سانت جوليان" المنسوبة إلى سنة ١٨٤٦، بل ليس من المستحيل أن يُعثر في رزمة مذكّرات شباب فلوبير على ملاحظات راجعة إلى أزمنة سابقة لهذا التاريخ.

---

(١) هو: Maxime Ducamp .

طور البداية والعزم على البرمجة:

يصل الكاتب في نقطة معيّنةٍ من مساره إلى اللّحظة الحاسمة الّتي يصير فيها مشروعُ الكتابة قابلا للظّهور وذلك لأسباب عديدة (رمزية أو نفسية أو أدبيّة أو منهجية أو غير ذلك). وهذه الأسباب يسعى النُّقّاد إلى توضيحها. ويمكن ألا يكون المؤلفُ واعيا بها وأن يمارِس مشروعه أو يعيد ممارسته دون نيّة تحقيقه فوريا أو يحاول ذلك دون اقتناع كامل، ويكون طور بداية العزم هذا مختلفا وذلك حسب طريقة العمل عند كل كاتب، ولكن الأمر المطروح دائما في هذا الطور هو معالجة الانتقال إلى التحرير وبرمجة العمليات اللاّحقة ولكن حسب طرائق قابلة للاختلاف، بل قد تكون متضادة بين كاتب وكاتب. و"العزم" في نظر بعض الناس يكون - تقريبا - مع الدخول في التحرير وهنا يتم استهلال الكتاب الذي يمثل في ذاته طور البداية وهو يتضمن - في الآن ذاته - العزم والبرمجة وبداية إنجاز المشروع، وتكون جملُ المصنَّفِ أو صفحاتُه الأولى مجالَ تعريف بخطّةِ النشأة التي يولد فيها الأثرُ الأدبيّ، وأشهرُ أمثلة هذا النوع من أطوار بداية التحرير هو ذلك النوع الذي أراد "لويس أراغون[١]" وضعه في نظرية الكتابة بقوله : " استهلال أو لم أتعلم الكتابة البتّة".

---

(١) اسمه الأصلي: Louis Aragon (١٨٩٧-١٩٨٢)، شاعر فرنسي معاصر .

دون تدخل بالإرغام أو بالتطفّل من لدن عالِم النّفس المعالِج. وقد دوّن فرويد في كتابه "دراسات في الهستيريا" هذه التجارب التّي اكتُشفت فيها النّجاعة الطبّية الكائنة في خطابات المرضى (أي في كلامهم الموصوم في ظاهره بالاضطراب وانعدام النظام)، ثم نسّق فرويد هذه التجارب فكانت منشأ "القاعدة الجوهريّة" الّتي ستنظّم وضعيةَ التحليل النفسي التي تتم بين أريكة المعالج وكرسي المعالج (أي بين المريض وطبيبه النفسي).

من جهة المريض المعالَج: قاعدة الترابط الحر في الخطاب .

لقد جاء في فصل "الحلم وتأويله[1]" وجوبُ تركيز اهتمامنا على علاقات الترابط اللاّإرادية، وعليَّ أن أقول "إنّ الأفكار تخطر ببالي دون أيّ رأي مسبَّق ولا نقد" ذلك أنّ التخلّي عن كل حكم أخلاقي أو عقلي من شأنه أن يسهّل- عبر توالي الكلمات على فم المريض المعالج - تواردَ الصور والانفعالات والذكريات غير المنتظرة التي تقلب فجأة ما كان يعرفه عن نفسه وعن غيره وعن علاقاته بالآخرين.

---

(١) الواردة في كتاب " تأويل الأحلام لفرويد (١٩٠٠) .

L'Interprétation des rêves .

من جهة الطبيب النفسي المعالج : قاعدة الانتباه المرن .

على الطبيب النفسي المعالِج ألاّ يُفضّل مبدئيا أيّ عنصر من عناصر خطاب المريض الذي يعالجه، ويجب عليه أن يستمع إلى كل ما يقوله "دون أن يجعل رقابته الخاصة به مكان الاختيار الذي انصرف عنه المريض" (من الفصل الذي عنوانه "تقنية علم التحليل النفسيّ[1]")، كما يجب على الطبيب - بقدر الإمكان- أن يضع بين قوسين فرضيته النظرية المسبقة ، وعليه أخيرا أن يكون في غاية التّنبّه للّحظات التي ينشئ فيها تأويلاته ولأشكال تلك التأويلات أيضا. فعلم النفس التحليليّ هو إذن تجربة لا تمر إلا عبر الكلام.

إنّ القاعدة في علم النفس التحليلي هي " القول والقول فقط". وليس لهذا العلم سوى واسطة اتصال واحدة: إنّها "كلمة المريض المعالج"، وهذا ما وضحه "جاك لاكان" في كتاباته[2]. ولكن هذه الكلمة أو اللفظة التي تولد غالبا عند "المريض" من مشهد حصل

(١) هذا الفصل وارد في المرجع السابق وعنوانه الأصلي هو:

De la technique psychanalytique .

(٢) العنوان الأصلي هو: Ecrits .

الوثائق الخاصة بالتحرير:

عندما يضع المؤلف خطته يمكن أن يكون قد أعدّ قبل ذلك ملفّا سابقا من الملاحظات المتعلقة بالعصر الّذي تجري فيه الأحداثُ أو بأماكن القصة أو ببعض الشّخصيات الواقعية التي ستكون بمثابة النماذج للشخصيات القصصية أو بهذه المسألة أو تلك من المسائل العلمية أو الاجتماعية أو التّاريخية أو التّقنية التّي ستتمّ معالجتُها خلال سرد القصّة، وإعدادُ هذا الملف المسبق يكون بالخصوص متى كان المصنَّف روايةً أو عملا قصصيا. وهذا الاستكشاف الأولّيّ يبقى عادة مجملا أو قليل الدقة: إنّه في الأغلب وثائق أجواء عامّة تم إعدادها عندما كان الكاتب غير عليم بعدُ بكل ما سيحتاج إليه في قصته من تفاصيل لازمة ومن معلومات دقيقة، أمّا الملف الوثائقيّ الخاصّ بالتحرير فإنه يكون جوابا عن حاجة الكاتب الدقيقة في هذا الطور، حاجة دقيقة وأساسيّة إلى معلومات مفصلة وهي حاجة يتطلبها هذا الطورُ ويقتضيها التحرير في طور محدد من القصة، وهذه المخطوطات من الملاحظات الوثائقية أو من الجذاذات أو من الكراريس أو حتّى من أوراق مشتتة تتوافق في الواقع مع الملاحظات التي يوقف فيها المؤلفُ عملَ الكتابة ليبحث عن معلومات في مسألة معينة لم يقع حلُّها فكانت حائلة دون تقدمه في التحرير.

ملف التحرير أو مسودات الأثر الأدبيّ:

مهما تكن أهميّة الملاحظات التوثيقية فإنّ ميلاد الأثر إنّما يكون - رغم كل شيء - من خلال مخطوطات التحرير بمعناها الحقيقي. إنّ مفهوم " المسودّات" ليس فيه ما يكفي من الدقة لتحديد مختلف ضروب المخطوطات التي تلتقي في طور التحرير هذا.

إنّ ممارسة عمل الكتابة الذي يستدعي عناصر منتسبة إلى ما بين الخطّة الأولى ومخطوط الأثر النهائي لا تتمّ - في العادة - من خلال حركة واحدة وذلك لوجود عدة أطوار، فالصّفحة الواحدة قد تُعاد كتابتُها عند أمثال "بلزاك[1]" أو "فلوبير" - في الغالب - ما بين خمس مرات إلى عشر مرات تتمّ تباعا قبل أن يستوي نصُّها على الحالة الّتي يعتبرها الكاتبُ مقبولةً، وفي بعض التّحارير ذات الصّعوبة الخاصّة يمكن أن نجد اثنيْ عشرة محاولة مختلفة في تحرير المقطع القصصيّ الواحد، وربما بلغت هذه المحاولاتُ في تحرير المقطع خمس عشرة محاولة أو عشرين محاولة، وهذا العدد الكبير من المحاولات المختلفة في تحرير المادّة الواحدة ليس أمرا نادرا حتى في الشّعر.

---

(١) هو: Honoré de Balzac زعيم الواقعيين في الرواية الفرنسية (١٧٩٩-١٨٥٠).

وفي عمل فلوبير يمكننا أن نتبيّن بوضوح كبير ثلاثة ضروب من مخطوطات التحرير تتوافق مع ثلاثة أزمنة كبرى يمرّ بها هـذا الإعـدادُ الوئيد للمخطوط النهائي، وهذا التصنيف لا يوجد بصفة آلية وبنفس الشكل عند جميع كُتّاب الرواية الحديثة ولكنّه يمكن أن يتيح للـدّارس ترتيب أغلب ملفات المسودات الروائية المنتسبة إلى ثلاثة أزمنة كبرى هي التالية:

زمن الخطط المتطورة (أو السيناريوهات)[1]:

إنّ أوّل عمـل يـصدر عـن الروائـي يتمثّـل في تطـوير عناصـر السيناريو أو الخطة العامّة الحاصلة من طور البداية، وهذا التطوير يـتمّ أوّلَ أمره بشكل بدائيّ: فمـا تـضمّنته خطّتـه الأولى مـن ملاحظـات مجملة أو مقتضبة أو ناقصة يمثّل نوى صور ذهنية أو أفكار أو رغبات في القصة، وهو يغدو في هذا الطـور مـدار تفـسير متطـوِّر كثيـف أو مطوَّل لا يخلو أحيانا من الانسجام. ولهذا يمكن أنْ نجد في هذا الطور مقاطع قصصية متناقضة أو قائمة على عدد من الكلمـات محتاجـة إلى وضعها مواضعها أو نُتَفٍ من جُمَلٍ يتبعهـا بيـاضٌ أو نقـاطَ وقـف أو

---

(١) المصطلح الأصلي في الفرنسية هو: Le moment des scénarios développés، ويعني خطة العمل الأوليّة المجملة.

حروفا أبجدية أُطلِقت على أسماء أعلام أو شخصيات لم تحدّد أسماؤُها بعدُ، وكل ذلك يكون في هذا الطور مكتوبا بالطريقة البرقية المختزلة في إشارات مع بعض الجمل التي تم بناؤها كاملة وتكون مبثوثة هنا وهناك مع إمكانية ظهور إشارات إلى أنساق الإسراع والإبطاء في التحرير. فإذا كانت الخططُ المتطورة (أو السيناريوهات) في هذا الطّور متمثلة في محاولتين مختلفتين أو في ثلاث محاولات فإنّ ذلك يرفع عدد خطط النص الأولي للمخطط إلى عشرة نصوص أو اثني عشر نصا: فبعض الأسطر تُستخرج من الخطّة المجملة الأولى لتُجعل في هذا الطّور في صفحة كاملة. وفي مستوى النص الكامل فإنّ هذا الزمن هو الذي تُبنى فيه مفاصلُ القصة الكبرى سواءٌ منها المفاصل الزّمانية الخاصة بأطوارها أو المفاصل السردية الخاصة بالأحداث والأوضاع والشخصيات والأوصاف وغير ذلك أو المفاصل الدلالية الخاصة بالشبكات الرمزية وبالهياكل الضمنية وبمنظومات الأصداء والتلميحات وغيرها، ولكن المجموع يبقى حركيا، والبناء النصي المتمثل في صياغة الجمل وفي وضع هياكلها وفي غير ذلك يكون ما زال في بداياته.

* **زمن المخطوطات الأولى أو المسودات:**

إن الانتقال من الخطط المتطوّرة إلى هـذا الاقتـضاء الـذي يتطلبـه تحرير النصّ هـو الـذي يمثّـل موضـعَ تحـوّلٍ إلى هـذا الـزّمن التحريـري الثـاني. إنّ تطـوير العناصـر الأوّليـة بـالتنويع أو التّفريـع أو بالتفـصيل والإضـافة قـد بـدأ في الطّـور الـسّابق، أي في زمـن وضـع " الخطـط المتطورة " وهو يتواصل في هذا الطور، ولكنّ الجديد هنا هـو أنّ ذلـك الأسلوب الداخلي يختفي وتخلفه جملٌ حقيقية تتكـون في جـل مواضـع الـصفحة وتكـون مكتوبـة بـين الـسطور وفي الهـامش مـع أنـواع مـن الإحالات مختلفة، وعند فلوبير تشهد الكتابـةُ في منتـصف هـذا الطـور تقريبا تحولا مميّزا (به تختلف كتاباتُ هذا الروائـي عـن كتابـات بلـزاك مثلا) وهو يتمثل في كون حركة التوسع (التي صارت في هـذا الطـور أكثر ثماني عشرة مرة مما كانت عليه الخطـة الأوّليـة) تتراجـع ليخلفهـا مجهودُ تكثيفٍ مركز سيتواصل خلال الطور الأخير من كتابة التحرير.

* **زمن التوضيح والتصحيح:**

في مرحلة معينة يتبدل مَظهرُ المسودات عنـد فلـوبير فتقـلّ فيهـا التشطيباتُ والإضافات بدرجة محسوسة، وبـذلك تظهـر في الـصفحة أسطرُ الكتابة بطريقة أوضح. وفي هذا الطور تتمثل التقنية عند فلوبير

(وعند بعض الكتاب الآخرين أيضا) في إعادة نقلٍ وفي "توضيح" المحاولات السابقة واحدة بعد الأخرى فتزداد نظافةُ كلٍّ منها في كل مرة، وعلى هذا النحو يبدأ النص الموالي في البروز من المسودات المشوشة، وهنا يواصل التكثيفُ والتوسع في التحرير شدَّ أواصر المادّة النصية، وتصير التشطيبات أكثر من الإضافات. وفي نهاية هذه العملية يكون النص شبه النهائي(الذي تم توضيحه وتصحيحه على يد فلوبير) قد ألغى ما يقارب ثلث المادة النصية التي كانت موجودة في الخطط المتطورة طيَّ المسودات الأولى.

*** طور ما بعد التحرير أوالطور السابق للنشر:**

في الطور السابق للنشر يدخل النصُّ مرحلةَ تجويدٍ من نوع آخر، وإن لم يكن هذا النص قد استقر بعد على هيئته النهائية الدقيقة، وسيتم تدريجيا الانتقالُ من فضاء المخطوط الذي يكون فيه كلُّ شيء ممكنا ليقع الدخولُ في مجال جديد ينبغي أن يصير فيه تدخّلُ الكاتب أكثرَ إيجازا ودقة. ولا يكون خلافُ ذلك إلا في حالات استثنائية ، ويتكون هذا الطور مما يلي:

زمن المخطوط النهائي:

هذا الزمن هو زمن آخر حالات المخطوط السابقة للنشر وفيه يكون الأثر على هيئته شبه النهائية. ولئن كان في الإمكان أن تطرأ على النص هنا بعضُ التعديلات فإنه يقدِّم النموذج الذي ستكون عليه هيئته مطبوعا، وعن هذه الوثيقة التي تكون عادة سهلة القراءة (باعتبارها النموذج) كانت تؤخذ النسخُ العلمية في القديم، وعليها كان المعوَّلُ في دراسات الأسلوب التوليدية.ومنذ الثلث الأوّل من القرن التاسع عشر بدأ الكتّاب يتعودون المحافظة على هذه الوثيقة، وبدل تسليمها إلى صاحب المطبعة كانوا يكلّفون أحد أهل التخصص بنسخها فينجز منها نسخةً تُسلَّم إلى الناشر ويبقى الأصلُ عند الكاتب، وهذا العمل يضاهي استعمال الآلة الكاتبة في القرن العشرين أو المعالجة الإعلامية الموجودة حاليا(والتي تسبق الطبع).

مخطوط الناسخ:

إنّ نسْخ الأثر وهو في آخر هيئة له قبل نشر النص النهائي يمكن أن يحصل فيه ضربان من الأحداث مُهِمّان في متابعة نشأته: فالنّاسخ عندما ينسخ المخطوط النهائي (على نحو آليّ كما كان يفعل نُسّاخ العصور الوسطى) يرتكب - في الغالب الأعمّ - "أخطاء قراءة" قد يراها الكاتب عند إعادة قراءة النسخة فيصلحها، وقد لا يتبيّنها،

والأخطاء التي لا يتمّ إصلاحها في هذا الطور قد تفوت الكاتبَ ثانية عند مراجعات المسودات المطبعية[١]، ومن هنا فإنها تظهر في النص النهائي المطبوع ، ثم يتواصل وجودها حتى بعد وفاة الكاتب في مختلف الطبعات اللاحقة، وهذا الأمر أكثر تواترا ممّا نتصور، وقد يكون متعلقا بأخطاء جسيمة ، ويتضمن كتاب "صالمبو"[٢] لفلوبير على سبيل المثال أكثر من عشرين خطأ تواترت في جميع الطبعات الموجودة حاليا.

المسودات المطبعية المصحَّحة:

يمثل مخطوطُ الناسخ الوثيقةَ المرجعية التي يعتمد عليها صاحبُ المطبعة لإنتاج المسودات المطبعية التي يتولّى المؤلف تصحيحها. ويمكن أن توجد في طبع الأثر الواحد عدّةُ مجموعات متتابعة من المسودات المطبعية تشتمل كل منها على إصلاحات ملموسة. وبعض الكتّاب قليلو التدخل في هذا الطور: ففلوبير ، على سبيل المثال، لا يكاد يغيّر شيئا من مسودات المطبعة، بخلاف بعض الكتّاب الآخرين الّذين ينتهزون فرصة هذه المسودات لإجراء تغييرات قد تكون عميقة

(١) ما يعرف في مصطلحات الطبع التقنية بـ Epreuves .

(٢) Salambo .

وذلك بعد عقد اتفاق خاص مع صاحب المطبعة، ومن هؤلاء بلزاك الذي له طريقة خاصة به عمادُها أنّه يجمع في هذا الطّور السّابق للنشر نتاج أنشطة العمل التحريري الموصوفة في الأطوار السابقة، وذلك لأنّ صياغة المخطوط الفعلية في رواياته غالبا ما تتلخّص في تحرير أوّلي هو أشبه بخطّة مفصَّلة ويكون في حوالي ثلاثين صفحة تمثّل هيكلَ القصة العامّ أو خطةً متطورة منها، وفور قيامه بذلك يرسل المخطوط إلى المطبعة التي تطبعه في مركز صفحات كبيرة ذات هوامش عريضة بيضاء عليها يتولى بلزاك كتابةَ إضافات أو حتى تغييرات هيكلية عند المراجعة الأولى، وهذه المسودة المطبعية الأولى التي تم تصحيحُها تُطبَع فورا، ثم يُعيد المؤلف التوسُّعَ والتّرميم الهيكلي على المسودة المطبعيّة الثانية بنفس الطريقة. وقد تتكرر هذه العملية ثماني مرات أو عشر مرات متتالية، وربما جاوزت هذا العدد وذلك حتى تصير الخطة أو المحمل المختصر الذي قُدِّم إلى المطبعة أوّلَ الأمر في ثلاثين أو أربعين صفحة روايةً حقيقية تتكون من ثلاثمائة أو أربعمائة صفحة. والواقع أنّ تقنية بلزاك هذه تشبه في جوهرها طريقة إعادة النسخ الخطي مرارا عند فلوبير، ولا فرق بينهما إلا في كون التّصحيح المتكرّر عند بلزاك لا يتم على نُسَخ بخطّ اليد وإنّما على

مسودات مطبعيّة، ولكن تقنيتيْ هذين الكاتبين متضادتان أيضا : ففلوبير عندما يبلغ طورا معينا من المعالجة المجملة لخططه المتطورة يميل إلى تطوير نصّه صفحة صفحة سائرا في اتجاه التوسع أوّلا ثم في اتجاه التكثيف بعد ذلك قصد الوصول إلى مادة نهائية في الصفحة الأولى قبل أن ينتقل إلي الصفحة التي تليها بنفس الطريقة.

أمّا بلزاكِ فإنه يجد في كل مسودة مطبعية ما سبق أن كتبه وصحّحه وبدّله في المسودة التي قبلها ولهذا فانه يتولى- في كل مرة - التوسيع وإعادة الهيكلة في مستوى العمل كاملا ولا يمارس ذلك في الصفحة بعد الأخرى مثل فلوبير.

الموافقة على السحب النهائي:

تنتمي المسودات المطبعية التي ينجزها صاحبُ المطبعة ويصححها المؤلفُ إلى الطّور الأخير من إنهاء معالجة النص السابق للنص النهائي المنشور، ولكن هذا الطور السابق للنشر الفعليّ متزامن مع طور صناعة الكتاب أو إنتاجه في المطبعة، ولذلك فهو منتم إلى زمن ما قبل النّص النهائي. وبعد أن تُصحَّح المسوداتُ المطبعية المتعددة يتحصل المؤلف على النص في هيئةٍ يراها له نهائيةً وعندئذ فإنّ العادة تقتضي أن يوقّع بالموافقة على إيقاف كل المراجعات

والتبديلات المطبعية وأن يكتب مع توقيعه عبارةَ "صـالح للسّحب" .
وبداية من تلك اللحظة يكون الخروج من طور النشأة السابق للنص والدخول في طور النص ذاته، وهذه اللحظة تمثل آخر العهد بما قبل النص وانطلاق الطور الأخير من مسار الأثر وهو طور النشر الفعليّ.

طور النشر:

تؤدي موافقةُ المؤلف على سحب الأثر في المطبعة إلى إنتاج "الطبعة الأولى" من النص التي سيتم نشرها وتوزيعها على الشكل الذي كانت عليه في آخر مسودة مطبعيّة مُصحَّحةً، وبهذا ينشأ نص الأثر النهائي، ولكن هذا النص المنشور لا يلازم بالضرورة هيئة واحدة (هي الهيئة التي له في طبعته الأولى) لأنّه قد يُنشَر أكثر من مرة في حياة صاحبه، ومن حق صاحبه- في كل طبعة - أن يُدخل تغييراتٍ على نص أثرِه وذلك بواسطة مسودات مطبعية مصححة جديدة. وهذه التغييرات التي قد تكون هامة ليست مجانسة لتلك التي تحصل في مخطوطات الأثر الأصلية، إنها تغييرات تدخل على طبعات مختلفة ثابتة من النّص ذاته، ولئن كانت هذه التبديلاتُ داخلة في حقل الدّراسات التّوليدية - شأنها في هذا شأن التبديلات السابقة - فإنها تختلف عن التبديلات التحريرية التي تتم في الأطوار الثلاثة

الأولى وهي أطوار لم يظهر فيها بعد نصّ الأثر النهائي، فنص الأثر الحديث قائم في الحقيقة إذن على "آخر طبعة تمت في حياة الكاتب " وليس على الطبعة الأولى. ويمكن أن يُضاف إلى هذا أيضا إمكان وجود تصحيحات خطّيّة لعلّ الكاتب أعدّها لطبعة لاحقة حال الموتُ دونها وهذه الصورة النهائية الممكنة للأثر تمثّل آخرَ حدّ في حقول البحث الخاصّة بالدّراسة التّوليدية.

٣ـ التوليدية النصية: تحليل المخطوطات

مناهج التوليدية النصية ومراحل مسارها:

إنّ الأطوار الأربعة الكبرى التي تمّ وصفها تتيح في متابعة أزمنتها المختلفة تمثّلَ نشأة نص الأثر الأدبي ، أي تتيح وضع كلّ عنصر من عناصر ملف المخطوطات في موضعه من مسار تطور النصّ الذي ينطلق من أولى ملاحظات الخطّة إلى تصحيحات طبعة النص الأخيرة. وانطلاقا من وضع الوثائق في أزمنتها يصير في الإمكان تأويل عملية الكتابة كلّها وإعطاء دلالة لكل اختيار من اختيارات الكاتب خلال ابتداع نصه وإعطائه شكلا معينا . ولكن هذا الترتيب الزمني الذي يتيحه التحليلُ النقديُّ لما قبل النص ليس عملا جاهزا معطى، وإنّما هو أمر على الدارس أن يعيد تركيبه، وهذا العمل هو

مدار التوليدية النصية التي تهدف إلى ترتيب مواد النص الأوّلية من المخطوطات لتجعلها قابلة للقراءة والفهم، وهذا الحاصل هو منطلق النقد التوليدي وعليه تقوم الدراسةُ التأويلية فيه. ومجموع هذا العمل التمهيدي (الذي يمكن أن يؤول إلى نشر مجمل ملف نشأة النص أو نشر جزء منه في الأغلب) يتلخّص في القيام بأربع عملياتِ بحثٍ تكون متتابعة ومتكاملة وهي التالية:

إنشاء الملف:

ينبغي قبل كل شيء جمعُ جملة من المخطوطات الخاصة بالأثر الأدبي الذي هو مدار الدراسة، أي يجب تجميع كل الوثائق التي بخط الكاتب أو بغير خطّه (مثل الوثائق والصور والخرائط وغيرها)، وهي الوثائق التي استعملها الكاتب أو أنتجها لإنشاء نصّه، وهذه المخطوطات والوثائق يمكن أن تكون مشتّتة في عدّة مجاميع عمومية أو خاصّة، وقد تكون موزّعة على عدّة بلدان. وعمليّة البحث والتّنقيب هذه وحدها يمكن أن تستغرق سنوات من التّفتيش والتّفاوض مع مالكيها، وإذا ما تمّ للباحث التّوليدي جمع كلّ الوثائق وتأكّد من أنّ ملفّه على أقصى درجة ممكنة من الكمال وجب عليه إخضاع كل وثيقة إلى عمليّة التّثبّت من أصلها وصحّتها كأن يجيب

عن السؤال التالي: هل الوثائق المسماة بـ" وثـائق خطّيـة ذاتيـة" هـي فعلا بخطّ الكاتب نفسه؟

وعليه أيضا التثبّتُ من التّواريخ كأن يجيب عن الـسؤال التـالي: هل ترجع المخطوطات جميعهـا إلى عـصر واحـد ؟ أم إنّنـا إزاء عـدّة خطط أوّلية متعلقة بمشروع واحد لكنّها راجعة إلى أزمنة مختلفة؟ وقد يحتاج الـدّارس عنـد الاقتـضاء إلى البحـث في صـحّة الوثـائق وهويّـة كاتبها كأن يجيب عن السؤال التالي: من الّذي كتب الوثائق الخطّيـة الّتي لم تكن مكتوبة بيد الكاتب؟ هل كتبها أحد أصـدقاء الكاتـب ؟ أم كتبهـا لـه كاتـب أم ناسـخ ؟ وكـم توجـد في المخطوطـات مـن خطـوط مختلفـة؟ ومـا هـي الأدوار الـتي لعبهـا هـؤلاء المتـدخلون الخارجيّون: هل ساعدوا الكاتـب في التوثيـق؟ أم نـصحوه في تنظـيم المادة؟ أم قاموا فيها بإصلاحات؟...

تصنيف الوثائق:

تتمثل العملية الثانية في تصنيف الوثائق تصنيفا أوليّا مؤقتا وذلك بوضـع كـلّ منهـا مـع شـبيهاتها في مجموعـة: مجموعـة الوثـائق والملاحظـات التوثيقيّـة، مجموعـة المـسودات، مجموعـة مكونـات المخطوط النهائي، مجموعة مكوناتها بحسب الأطوار الزّمانيّة: طور ما

قبل التحرير، وطور ما بعد التحرير، وطور المراجعة، وطور تصحيح المسودات المطبعية إلى آخر ذلك.

وعلى الباحث إن يهتمّ اهتماما خاصّا بمعالجة جملة "المسودّات" التي تمثّل لبّ نشأة الأثر، وتقوم طريقةُ عمله هنا على المبدإ المتمثل في الابتداء بالتّعرف على كلّ صفحة مخطوطة من المسودّات بواسطةِ تبيّنِ تماثلِها مع النصّ النّهائي، كما تقوم عمليّةُ التّصنيف هذه - مؤقّتا - على فرضيةٍ عمادُها قصْرُ النظر في المسودات على نص الأثر من حيث هو غاية. وتمكّن هذه العمليةُ من جعل المسودات في مجموعات: فالصفحة العاشرة من النص المطبوع مثلا وجدنا لها اثني عشر مخطوطا تبدو ذات محتوى واحد أو متقارب، ولهذا نعتبرها بمثابة التنويعات أو الأصول المختلفة لهذه الصفحة، ولكي نعثر على هذه الصفحات في الملف الذي تُحفظ فيه عادة بغير ترتيب يجب بطبيعة الحال أن ينقّب الباحثُ في جميع الأوراق والوثائق ولو بطريقة إجمالية.

التصنيف التوليدي:

العملية الثالثة مركزة أساسا على مجموع المسودات هذا، وهي تتمثل في تجويد النصّ السّابق، إذ فيها يتمّ تحليلُ مختلف التّنويعات أو المحاولات المتعلقة بكل صفحة من صفحات الأثر، فتُفحص كل وثيقة، وتُقارن كلُّ خصيصة من خصائصها بخصائص سائر الوثائق حتى يصير من الممكن تبيّنُ تراتبها في أطوار إنجاز الأثر من حيث التّرقي والتّدرّج في تجويد الإنجاز. وبهذا يتّضح تتابعُها الزّمنيُّ من جهة إنتاجها أو كتابتها. وهذا التصنيف يعطي كل صفحة من صفحات النص المطبوع تسلسلا قابلا للاختلاف من الوثائق التي يتبين فيها الدّارس تباعا خطة البدء الأولية، ثم الخطط المتصورة ثم المحاولات والمسودّات ثم التّنظيفات والتّصحيحات ثم المخطوط النهائي. وإذا ما تمّ هذا التصنيفُ النموذجيّ بالنّسبة إلى كلّ صفحة من صفحات النصّ المطبوع يتيسر للباحث أن يعيد تكوين سلسلة الترابط بين الوثائق وفق نظام تطور النص نحو صورته النهائية، وعندئذ تتضح له مجموعاتٌ من المخطوطات كل منها في مستوى واحد من التهيئة وتكون متتابعة على مختلف أجزاء الأثر النهائي. إنها الأجزاء المتعاقبة التي تتركب منها ولادةُ النص: فتسلسل

مجموعات المخطوطات التي من نفس النوع تعطِي بطريقة نامية ذاتِ استرسال صورةً عما كان عليه الأثرُ في كل طور من أطوار نشأته.

وإذا ما فرغ الباحث من هذين التصنيفين (الأول منهما يكون على أساس متابعة مختلف الأطوار المتعاقبة في تهيئة الجزء الواحد، والثاني على أساس تتبع التسلسل بين مختلف أجزاء الأثر كاملا) اتضح له - في الغالب- جدول ذو مدخلين تنتظم فيه جملة مخطوطات العمل حسب نظام نشأتها أو ولادتها . وبعد هذا العمل تُصنَّف سائر عناصر الملفّ (والملاحظات الوثائقية منها على وجه الخصوص) بحسب استعمال كل منها في المسودات، وبهذا تتمّ الإجابة عن الأسئلة التّالية: في أي وقت من أوقات التّحرير أُدمجت المعلومة الفلانيّة؟ كيف تمّ تبنّيها أو رفضُها؟ إلى غير ذلك. وأخيرا ينبغي أن يسعى بقدر الإمكان إلى أن يؤدي هذا التصنيفُ إلى ضبط تاريخ دقيق لكل وثيقة من وثائق المخطوط المدروس.

تفكيك الرّموز وتحقيق المخطوط:

لا يمكن أن ينجح التّصنيف التّوليدي بغير فك رموز الوثائق على نحو كامل. والحق أنّ التّصنيف والتّحقيق عمليتان لا يمكن أن تُمارسا إلا بالتّوازي وفي وقت واحد لأنّ فكّ رموز الوثائق هو الّذي

يُمكّن من القيام بمقاربة دقيقة بين مختلف أحوال الجزء الواحد من الأثر وهو ما يُمكّن - بالتالي- من تصنيفها ووضع بعضها قبْل بعضها الآخر أو بعده في موضع محدد. ولكنّ هذا التّصنيف الخاصّ بمختلف محاولات التّحرير في الجزء الواحد هو الذي يتيح حلَّ أكثر المشاكل صعوبة، فإذا كان هذا المقطع أو ذاك من الأثر قد كُتب على المسودات خمس أو ست مرّات متتابعة(ومختلفة بطبيعة الحال) فإنّ التّصنيف التوليدي هو الذي يسعف الباحث بوسيلة نفيسة ليقرأ ما قد يتخفى في إحدى المحاولات خلف تشطيبة حبر كثيفة أو ليتبيّن كلمة تمّت إضافتها بين السّطور بخط لا يكاد يبين. ولقراءة الكلمة التي صارت متخفية خلف التشطيبة يكفي في الغالب أن يعود الباحث إلى تلك الوثيقة في صورتها السابقة حيث تكون تلك الكلمة مكتوبة بوضوح في ذلك الطّور لأنّ الكاتب لم يكن قد تخلّى عنها بعدُ آنذاك، وليتبين الباحث الكلمة المضافة بين السطور يكفيه عادة أن ينظر في وضع تلك الوثيقة اللاّحق ، أي في المحاولة الموالية من تلك الوثيقة حيث تكون تلك الكلمة المضافة قد صارت - في الغالب - مُدمَجة بخطّ واضح في المحاولة اللاّحقة من النص المخطوط.

وباختصار فإن التصنيف والتحقيق عمليتان مترابطان لا سبيل إلى الفصل بينهما، و لهذا ينبغي أن تمارَس كلتاهما على مجمل الوثائق المخطوطة. وهاتان العمليتان بصفتهما هذه تمثلان جوهر عملية البحث الخاص بالتوليدية النصية. ورغم ما قد يكون في هذه المهمة من إحساس بمغامرة ثقافية لا يمكن إنكاره ومن نتائج يوصل إليها البحثُ قد تكون مقلقة أحيانا فإنّها مهمّة ذات سعة وصعوبة لا يضاهيها إلا ما فيها من صرامة وعسر وهذا ما ثبّط سلفا عزيمة عدد من النّقاد، لكنّها – في الوقت ذاته – مهمة حمت التوليدية النصية من تأثير بِدَع العصر، وهذا الهوس الشديد بالدقة والاستقصاء الشامل فيها هو أوضح ما يُميّز التّوليدية النصية الجديدة من دراسات نشأة النصّ أو ميلاده عند أهل الطريقة القديمة الّذين أدّى بهم مبدأ الانتقاء إلى حال دائمة من العجز واستحالة النجاح . من ذلك أنّ قصّة سانت جوليان – التي سلف ذكرها– كانت مخطوطاتُها معروفةً وموضوعة على ذمة الباحثين منذ زمن طويل ولكن دراستها الحقيقية لم تتمّ إلاّ بفضل ما في المنهج التوليدي الحديث من صرامة شاملة في التصنيف والتحقيق وهو ما أتاح في شأنها مراجعة شاملة للرأي التقليدي الشائع عند ذوي التخصص من السابقين: ففي سنة ١٩٥٧

مثلا (أي منذ ما يقارب ثلاثين عاما [1]) نُشِر كتاب " ثلاث قصص[2]" تحقيق وتقديم "روني دو مينيل[3]" وفيه اعتُبرت هذه "المخطوطاتُ " خططا جنينية لا سبيل إلى فكّ رموزها ولا إلى قراءتها لا بسبب التّشطيبات فحسب وإنما أيضا بسبب استحالة تبيّن نظامها استحالة شبه تامّة وكذلك بسبب كثرة الفجوات ومواضع الفراغ فيها بشكل مُشِطٍّ، وقد مكّن تحليلُ هذه المخطوطات تحليلا حديثا من إثبات خلوّها من أدنى فجوة ظاهرة، كما أن التّحقيق والتّفكيك في هذه الوثائق قد أبرزا أنّ نسبة ما هو غير قابل للقراءة فيها لا تتجاوز ثلاثة أو أربعة بالمائة كما أنّ تصنيف المسودات الشّامل قد أظهر صورة محكمة التنظيم لمسار تحرير ذي تعقد بلا شك، ولكنّه تحرير منطقيّ تماما ومتواصل الأطوار عند فلوبير. ويتمثل خطأ دومينيل في كونه أراد فهم مسودات الأثر بمجرد ضروب السّبر الإجماليّ العام دون الدّخول في منطق الكتابة ذاته عند

---

(١) أي حوالي سنة ١٩٦٠ لأن أصل هذا الكتاب قد صدر سنة ١٩٩٠.

(٢) العنوان الأصلي في لغته هو: les Trois Contes .

(٣) هو: René Dumesnil فرنسي معاصر نشر العمل المذكور بباريس في دار الآداب الجميلة Belles lettres .

فلوبير، وعلى هذا النحو فإنّه لّما لمح عددا كبيرا من المخطوطات كلّ منها في صفحتين مشطوبتين بخطين كبيرين متقاطعين استنتج وجود وثيقتين من كلّ صفحة لا سبيل البتّة إلى تفكيكهما وفهمهما في هذين الموضعيْن. ولكن الدراسة الدقيقة المنظّمة لهذه المسودات قد بيّنت فيما بعد عكس استنتاج دومينيل تماما وذلك بإثبات أنّ هذا الشّطب بخطّين كبيرين على كامل الصّفحة كان فلوبير يستعمله لا علامةً على الصفحات التي أهملها إهمالا، وإنّما علامة على الصفحات التي أعاد كتابة محتواها في المحاولة اللاحقة من تحرير كلّ صفحة على شكل أكثر جودة، ففلوبير إذن لم يكتبْ محاولة أولى ثمّ استغنى عنها نهائيا بالشّطب الكامل وكتب مكانها محاولة أخرى جديدة لم يشطبها، وإنّما هو كتب نصه متّبعا خطةَ برمجةٍ بالغة الدقة: فقد كان يحرر قصّته صفحة بعد أخرى، وكان يعمد بعد كلّ صفحة إلى شطب المحاولة السّابقة فيها بعد أن يكون قد أعاد نسخها في محاولة تحريرية لاحقة وذلك قصد مواصلة تصحيحها في ورقات لاحقة أخرى يُطوّر فيها تباعا ما حرّره في السّابق منها. ولابد من فهم هذه التّقنية القائمة على إعادة التحرير في كتابة فلوبير حتّى تتضّح الأمورُ للدّراسة في خضمّ هذه المتاهة من المسودّات التي تبدو

في ظاهرها غاية في التشويش والاضطراب، ولكن لفهم عمل كاتب الأثر على نحو واضح ينبغي أن يُلزم الدارسُ نفسَه بممارسة تحليل شامل وكامل لجميع وثائق المخطوطات في الملف.

يتمّ فكّ رموز المخطوطات في إعادةِ كتابةٍ يمكن أن تُنشَر بعد إنجازها عند الاقتضاء حتى تتوفر لجملة النّقاد مادّةٌ أوّلية يمكنهم الرجوعُ إليها مباشرة في بحوثهم التّأويليّة دون أن يكون عليهم أن يعيدوا العمل الضّخم المتمثّل في ضبط الملفّ وتصنيف مادّته وفكّ رموزها.

ولإعادة كتابة مخطوطات التّحرير من الضروري أن تُبَرز السّماتُ الخاصّة بما قبل النّص والمتمثلة أساسا في " التشطيبات" (وقد تكون هذه التشطيباتُ مقاطعَ من النص أو جُمَلا أو عبارات أو كلمات محاها الكاتبُ) وفي "الإضافات" (وقد تكون إضافات مقاطع من النصّ أو جُمَلا أو عبارات ألحقها الكاتب بين السّطور أو في هامش الورقة). ومن أكثر الحلول الشائعة في هذا العمل هي طريقة وضع علامات إعادة الكتابة المتمثلة في الحاجزين <.....> لفصل عناصر المخطوط المزيدة، أو المتمثّلة في القوسين المعقوفين[.....] لفصل العناصر المشطوبة أو الملغاة أو الممحوّة من قِبل الكاتب .

وأكثر العلامات بساطة هي دائما أكثرها نجاعة عند القارئ. ولكن من مساوئها بطبيعة الحال تبسيط صورة الوثيقة الأصلية، ويمكن أن نتصور أيضا أنّ نقْلَ الكاتب مسوداته على أوراقه أمر ذو دور حاسم، وفي هذه الحال يمكن أن يختار الدّارس الحل المسمّى "الطّريقة الدبلوماسية" في إعادة الكتابة، وهي طريقة تتمثل في إعادة نقل الوثيقة نقلا مطابقا للمنقول عنه يكون على صفحة نظيفة مع المحافظة التّقريبية على أوضاع مكونات النّص كما هي موجودة في الأصل بكل ما فيه من بياض وإحالات وهوامش وفراغ في أعلى الصفحة أو في غير ذلك من المواضع. وهذا المنهج هو الأمثل علميا، لكن من مساوئه أنّه يحتاج إلى حيّز نصّيّ أكبر بكثير مما تحتاج اليه إعادةُ الكتابة المبسّطة التي تُستعمل فيها العلامتان سالفتا الذّكر.

والواقع أنّ هذا المشكل لا يُطرح بنفس الدّرجة من الأهمّية والحدّة في جميع الوثائق التوليدية: فحلّه بالغ العسر في" المسودات" بمعناها الحقيقيّ خصوصا عندما تكون مسوداتٍ قد تمّ إصلاحُها إصلاحا مكثفا مثلما هو الشأن عند فلوبير الذي يمكن أن تكون الصفحةُ عنده مليئةً بالتشطيبات والإضافات من كلّ جهاتها. ولكن هذا المشكل أيسر حلاّ في أنواع أخرى من وثائق التحرير، ذلك أننا

إذا أردنا نشر بحوث وثائقية خاصّة بأثر أدبي معين مثل "كنانيش عمل" الكاتب مثلا، فإننا يمكن أن نجد صعوبات كبيرة في فكّ الرموز وضبط التّواريخ ، ولكن إذا كانت الوثائق المدروسة قليلة التشطيبات وخالية من الإضافات المهمّة فإنّها تطرح مشاكل أقلّ بكثير مما تطرحه المسودات في إعادة كتابتها، وكذلك الأمر في خصوص أغلب "الخطط" أو "المخطّطات" أو " ملاحظات" أو "ملاحظات تسيير المادة " أو " التوضيحات" أو ما شاكل ذلك من الأمور التّي يعتني المؤلفُ - في الغالب - بتحريرها على نحو نظيف إلى حد كبير باعتبارها الوثائق التي ينبغي أن يستطيع هو ذاته إعادة قراءتها بسهولة حتى يواصل عمله.

تقنيات الاختبار العلمي:

يمكن في الغالب أن تُفكّك رموزُ ملف الوثائق بالكامل وأن تُصنّف مكوناته بمجرد إجراء العمليات الأربع الموصوفة أعلاه، فلا يحتاج الباحث فيها إلى سند آخر سوى المعرفة الجيدة بخط المؤلف والانتباه الدائم في تحليل الوثائق، ولكنّ بعض الملفات يمكن أن تتضمّن وثائق تطرح - في إثبات صحتها أو في تصنيفها أو في ضبط تواريخها - بعضَ المشاكل الخارجة عن حدود الاختبار المباشر، ولهذا

وُضعتْ لحل هذه المشاكل الخاصة تقنياتٌ خاصة مستنبطة من "العلوم الدقيقة" والأمر هنا شبيه بما يتمّ في التّحقيق البوليسي حيث تكون القرائن المادية في الغالب مصدر المعلومات اللاّزمة للبحث.

علم لوازم الكتابة[1]:

هو العلم الخاصّ باللّوازم المادّية للكتابة (أو بحواملها) مثل أنواع الحبر والأقلام والأوراق وما قد يكون فيها من علامات أو مكوِّنات: فتركيبة الحبر الكيميائية، ووجود مكونات من نوع خاص في الورق الذي استعمله الكاتب (وهي مكونات موجودة في جميع أنواع الورق حتى القرن العشرين) وطبيعة الورق ذاته،هذه كلّها أمور يمكن أن تكون قرائن خاصّة نفيسة لتصنيف الوثائق ذات الإشكال وضبط تواريخها. وبالرجوع إلى قاعدة معطيات سُجِّلت فيها جميع المعلومات الخاصّة بالمصادر الجغرافية لمكونات الورق وبتواريخ إنتاجها يمكن مثلا أن نُثبت أنّ المخطوط الفلانيّ المكتوب على ورق أُنتِج في إيطاليا بين ١٨٤٢و ١٨٦٥ لا يمكن أن يكون قد كُتب قبل ١٨٤٢ وأنّه قد كُتب على الأرجح خلال رحلة قام بها الكاتب إلى إيطاليا سنة ١٨٥٧ أو بعد ذلك التاريخ، وبطبيعة الحال

---

(١) المصطلح الأصلي بالفرنسية هو: Codicologie .

يمكن أن يحتفظ الكاتبُ بالورق مدة طويلة جدا قبل استعماله، ولكنّ تحليل مكونات ذلك الورق يُتيح - على كل حال - معرفة أوّل تاريخ لإنتاج ذلك الورق، وإذا ما تدبّرنا هذه المعلومة في ضوء المعلومات الخاصّة بحياة الكاتب الموجودة عندنا أمكننا أن نتبيّن أنّها معلومة نفيسة جدّا لوضع فرضيات الأطوار الزّمانيّة خصوصا في حالات وجود ملفات تتضمن وثائق مكتوبة في فترات مختلفة جدا.

التحليل البصري: تقنية أشعّة اللّيزر:

تمّ إنجازُ هذه التّقنية في مخبر بصريّات تابع للمركز الوطني للبحث العلمي[1] بفرنسا، وهي تقنية قائمة على استعمال الصورة البصرية، وبالجمع بين مصادر حزمة أشعّة اللّيزر وجهاز رسم الخطّ والحاسوب وبعض النماذج والمعادلات الرّياضية يصير في الإمكان تقديمُ أجوبة علمية موثوق بها عن العديد من المشاكل الجوهرية في التوليدية النصية. وتُمكّن منظومةُ هذه الأجهزة التقنية - على وجه الخصوص- من اكتشاف الأخطاء ومن تبيّن ما إذا كان مخطوطٌ معيّن قد كُتب كلّه بيد شخص واحد أم لا وما إذا كان قد كُتب على نحو متواصل أم في فترات متقطعة، كما أنّه قد صار من الممكن

(١) وهو المعروف في الأوساط العلمية بـ CNRS .

بواسطة هذه التقنية أن يُتابَع تبدّلُ خصائص الخط خلال حياة الكاتب وبالتالي أن يُضبط تاريخ المخطوط بطريقة آلية لا يتجاوز هامش احتمال الخطإ فيها سنتين، وبهذه الطريقة تمّ تحليلُ مخطوطات "هاين[1]" و " نرفال[2]" و "كلوديل[3]" مثلا، وكانت نتائجُ هذه المعالجة البصرية الرّقميّة ذات إفادة في الفهم الحاصل عن أعمال هؤلاء الكُتّاب في مجال النّقد الأدبيّ، بل إنّ النّتائج المتحصَّل عليها عن طريق هذه التّقنية قد غيّرت ذلك الفهم الحاصل تغييرا جذريّا في بعض الحالات .

وتوجد معالجة أخرى تطلق عليها عبارة "المعالجة المشتركة" وهي تتمثل في اختراق ميكرو فيلم المخطوط بشعاع الليزر، فتحصل من ذلك صورةُ انحراف الأشعة وهي صورةٌ تشتمل على جلّ الخصائص الفردية المميِّزةفي الكتابة، وتكون في شكل طيف ضوئيّ وهذه الصّورة تلتقطها كاميرا إلكترونيةٌ ثم تتمّ معالجتها بطريقة عاديّة ثم بطريقة رقميّة.

---

(١) هو الشاعر الألماني Heinrich Heine (١٧٩٧-١٨٥٦) .

(٢) هو الكاتب الفرنسي Gerard de Nerval (١٨٠٨-١٨٥٥) .

(٣) هو الكاتب الفرنسي Paul Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) .

التحليل بالطريقة المعلوماتية:

إن العمليات التي تتم خلال نشأة أثر أدبيّ معيّن هي من التعدّد ومن التعقد بحيث لا يمكن أن تتناول المقاربةُ المباشرة منها إلا مدونةً محدودة ذات اتساع معين. أمّا الطّريقة المعلوماتيّة فإنّها تتيح معالجة المدونات مهما يعظم حجمها، وانطلاقا من استدلالات اللّسانيات ومناهجها ومفاهيمها ومتصوّراتها ومن رسم العمليّة التّوليدية بواسطة تقاطع بين محورين (أحدُهما مكانيٌّ يخص تبدّل المواضع والآخرُ ترتيبيٌّ يخص سلاسل المقاطع) يصير في الإمكان بناءُ عدة أنظمة معلوماتية[1] تصلح لإنجاز أولى النّشرات الأوتوماتيكية من المخطوطات وأول المعاجم الاستبدالية[2]. وهذا التّخزين المعلوماتيّ قد صار الآن أفضل منظور في تطوير البحوث الخاصّة بالمدوّنة الضّخمة لأنّه يتيح قواعد لحساب حقيقيّ في مجال نشأة الأثر الأدبي وهو أرقى كثيرا من طريقة النّشر التّقليدية القائمة على استعمال الكتب باعتبارها طريقة ضيّقة في حدودها وفي وسائلها المنطقيّة إلى جانب بطئها وبالتالي كلفتها الباهضة. أمّا إنشاء قواعد معلومات

---

(١) العبارة الأصلية هي: Logiciels .

(٢) العبارة الأصلية هي: Dictionnaires de substitution .

ذات اتّساع كبير قصد استغلال وثائق نشأة عديدة فمن شأنها أن تؤدي - في مستقبل قريب - إلى إعادة نظر شاملة في دراسات "الأسلوب" (تتمّ بحساب تحوُّلاته على نحو آلي) وفي هياكل الأثر الأدبيّ، وهذا سيفتح - بلا شك - آفاقا جديدة لتطبيقات تقنية عديدة في مجال السّيطرة على معالجة الخطّ بصفة عامّة.

٤ـ النقد التوليدي : كيف تدرّس نشأة الأثر الأدبيّ؟

التّصنيف والتأويل: مخاطرة النزعة الغائية:

إنّ هذه الهيكلة الخاصّة بحقل الدّراسات التّوليدية ضرورية لتصنيف المخطوطات ولترتيبها زمانيّا، وينبغي أن يُضبط تسلسلها في مسار النشأة بأقصى ما يمكن من الدقة حتى يمكن أن تؤوَّل تلك المخطوطات في جملتها إلى ما ينبغي لها من نتائج . ولكي يتمّ العملُ بطريقة صحيحة فإنّه يقتضي الترتيب وإعادة كتابة الوثائق وتحديد رؤية غائية معينة لما كان "قبل النصّ" . وتتمثل هذه العمليةُ - بالضرورة - في اعتبار كل مسودّة لاحقة ممثِّلةً لطور لاحق على درب الهدف النّهائي الذي هو النص . وهذا التمثيل الاستكشافي ضروري لكنه غير كاف لوصف واقع ضروب التعارض والتردد والظروف العرضية الطّارئة، وكل هذه الممكنات هي -في الأغلب-

بعيدة جدا عن النص النهائي ، ولعلّها لا تمثل إلاّ هذا أساسا. ومن جهة النّظر هذه يكون من المهمّ جدّا - خصوصا في طور التأويل- أن يحترز الباحثُ من كل حصر غائيّ وأن يقيس بأقصى ما يمكن من الدّقة دور "الزائد" الخلاق الذي يمثله - في نشأة الأثر الأدبيّ - الأثرُ الملحّ للاتجاهات الأخرى التي كان يمكن أن يسير فيها ذلك الأثرُ، وقد يكون سار فيها فعلا أو حاول ذلك قبل أن يكون على الشّكل الذي يُعرَف له في النّهاية.

والواقع أن إحدى الفوائد الجوهرية الحاصلة من هذا الغوص في ماضي النصّ تتمثّل في إدخال النّقد ضمن عالم حركيّ لا يكون فيه أيّ شيء نهائيا، وفيه تبقى الكتابة معرَّضَة في كلّ لحظة لمحاولات كانت ممكنة، وهي محاولات وفيرة العدد وغالبا ما تكون مختلفة أشدّ الاختلاف عن الاختيارات التي تمّت بالفعل والتي آلت بعد حذف وجوه التباين والتناقض إلى نص الأثر النهائي. فالرواية في المسودات يمكن أن تتضمّن - بكل سهولة - ستّة ألغاز مختلفة ومئات من فِقَر الإنشاء التّي قد تكون متنافرة، وخلال هذا الطّور يمكن أن تشهد مصائرُ الشّخصيات ومعاني القصة والأجواء القصصية أكثر التّغييرات إدهاشا. وحتى يحافظ هذا الأدبُ الممكن على جميع حظوظه ألحّ

"جان لوفيان[1]" على ضرورة قراءة جديدة تكون متحررة تحررا صارما من الافتراض السّببيّ أي من سيطرة الافتراض الغائيّ المسبق وهذا ما يظهر في قوله:

"بخلاف ما يجري في مجال الكائنات الحيّة فإنّ ميلاد قصيدة أو رواية لا يخضع خضوعا تامّا لبرنامج غائي موجود مسبّقا، وهو غير محكوم بعملية واحدة ولا بمسار واحد ولا بمنطق غائي بسيط ولا حتى بتطور نموذج موجود على نحو متناسق : فالحذف والتغيير وظهور ما هو غير متوَقَّع أمورٌ هي - في تطوّر النصّ- أكثر تواتُرا ووفرة من الاقتصاد والخطّية البيّنة والسّير حسب ما هو متوقع، فميلاد الأثر ليس شيئا عضويا بسيطا، وإنّما هو بالأحرى من أمر التّفاعل المرَكّب، ومنطقُه مختلفٌ عن منطق الحتمية الكائن بين السبب والنتيجة، إنّه منطق ينبغي أن يندمج فيه الفراغ والتناقض المتصلان بعناصر أخرى: فميلاد الأثر ليس كائنا واحدا وإنّما هو مجموعة من المكوّنات.

إنّ ما في المسودة من العنف أو من الفراغ أو حتّى من الوقت الذي لا تتم فيه كتابةٌ هو أمر متّصل بطاقة المؤلّف وبرغبته في

(١) الاسم الأصلي هو: Jean Levaillant .

الكتابة، كما هو متّصل باللاّحق من الدّلالات غير المتوقّعة، وإذا اقتصرنا على تأويل هذه الأمور باعتبارها منتمية إلى نص ضعيف أو مضطرب أو غير تام نكون قد جانبنا حقيقة المسودة لأنّ المسودة لا يقال فيها إنّها تامة كما لا يقال إنّها غير تامّة وإنّما هي فضاء آخر مختلف عن فضاء النّص، والتفاوت بينها وبينه لا يتنزل في مستوى التطوّر ولا في مستوى الإتمام وإنّما هو يتنزّل في مستوى الاختلاف بينهما أي في مستوى الاختلاف الجذريّ بين الكتابة والنص. ويتمثل المأزق الآخر في تنظيم القراءة أو في إقامتها على المسودّة انطلاقا من النص "النهائي ".وهذه الرؤية القائمة على الغائيّة أي على اعتبار الغاية متمثلة في النص النهائي وحده هي التي نجدها في تاريخ الأدب كما مارسه الدارسون التقليديون. وإذا انطلقنا من النتيجة النهائية أمكننا بالفعل ودون صعوبة كبيرة أن نعود إلى البداية أو نبرّر جميع مراحل نشأة النصّ التي تجعل الفوضى فيها تناسقا أو نظاما: فالمعنى قد حُدّد في النص منذ المنطلق، وسنجده بعد ذلك في المسودّة، ولكنّ مسار النشأة في الحقيقة ذو زوائد وأمور اعتباطيّة لأنّ كلّ طور من الأطوار المحتمَلة يمكن أن تنشأ فيه أمور أخرى، وموادُّ الدلالة يمكن أن تسير في اتجاهات مختلفة. وإذا ما غلبت أحداها وأُقرّت فذلك

يمكن أن يرجع إلى رغبة المؤلف أو إلى ما يمكن أن نسمّيه مؤقتا بالصدفة أو لِنقُلْ بالصدفة الحاصلة من الضغوط (لأن الضّغوط يمكن أن تُنتِج بآثارها المتسلسلة انعكاساتٍ مختلفةً قد تبلغ بكثرتها البالغة ما لا ييسّر ميلاد النصّ وإنما يعقده تعقيدا). كما يمكن أن تَرجِع غلبةُ إحدى مواد الدلالة إلى تجمّعات تُعبّر عن فروع مطمورة أو بعيدة الغور مطلة من مصدر آخر أو من الذاكرة النصية. إن ميلاد النص ليس خطّيّا وإنّما هو ذو أبعاد متعددة وقابلة للاختلاف... والمسودات لا تتضمن قصة نشأة النصّ "الصّحيحة" وإنّما تقصّ تاريخ النشأة. إنّ نصّ المسودّة لا يقصّ قصّة واضحة كاملة وإنّما هو يُمكّن من النّظر والتدبّر ، أي من تبيّن عنف الصّدامات وعسر الاختيار والنّهايات المستحيلة ووسائل السند أو العبور ومواضع الرقابة أو الحذف ومواضع بروز القوّة والكثافة... إنّه يُمكّن من رؤية كل ما كتبه الكاتب وما لم يكتبه أيضا. إن المسودة لم تعد بهذا المعنى مجرد إعداد للنصّ وإنّما هي شيء مختلف عنه[١]".

(١) جان لوفيان: الكتابة والتوليدية النصية. وقد جاء مقاله هذا في كتابه " فاليري أثناء الكتابة" Valery a l'oeuvre, Presses universitaires de نشر Lille 1982

إن هذا النقد الجذري للغائيّة يستدعي تكوينَ مقاربة جديدة للظّاهرة الأدبيّة وبالتالي إعادةَ تحديد المناهج النّقدية، وهذا النّقد موجود بدرجات من القوّة مختلفة عند جل مُنظّري نشأة النص، وبعض هؤلاء يقدّمون عناصر أجوبة ويبيّنون السُّبُلَ الّتي يمكن أن يسير فيها العملُ الخاصّ بضبط المفاهيم، ومن هؤلاء الباحثة "دبراي جنات[1]" وهي من أهل المذهب الإنشائي وتدعو إلى نوع من "إنشائية الكتابة" تكون مُكَمِّلة لـ " إنشائية النص" وكفيلة باحترام ماهية المسودة الإشكالية وكذلك بتعليل العلاقات الغائية المؤقتة التي توجد بين المسودة ونصّ الأثر النهائي. ويرى نقاد آخرون عكس هذا الرأي ومنهم "بلمين- نوال[2]" صاحب مذهب التحليل النصي (وهو من أوائل المنظرين للنقد التوليدي وإليه يرجع الفضل في وضع مصطلح " ما قبل النص") الذي يرى في دراسة ما قبل النص إمكانيةَ مقاربة الأثر مقاربة غير غائية تتطابق تطابقا تامّا مع المستلزمات العلميّة والنّفسية المفترضة .

---

(١) هي: R. Debray- Genette ناقدة فرنسية معاصرة .

(٢) اسمه الأصلي: Jean Bellemin- Noel.

نشأة الأثر ومنهج التحليل النفسانيّ :

انطلاقا من أسباب متعلقة بمستلزمات النّقد ذي المنحى النّفساني ذاتها تمّ – منذ البداية – إلغاءُ مشكلِ المنهج الذي تطرحه نشأةُ النصّ والمتمثل في السؤال التالي: كيف يُبنى الترابطُ بين حركية الكتابة المؤقتة في المخطوطات والبنية الدالة في نصّ الأثر؟ بما أنّ اللاّوعي ليس له موقع من الزّمان محدّد، فإنّ الزّمانيّة السببيّة الرابطة بين المسودة وميلاد النصّ ليس لها من الأهميّة أكثر مما لزمانيّة السيرة الذاتية الخاصّة بحياة الكاتب ذاته، ولهذا يمكن في الغالب عدم أخذها بعين الاعتبار لأنّ الرّغبة يمكن أن تجد أوقاتا تعيد فيها التّعبير عن ذاتها، ووجهة النّظر هذه -و هي موافقة للنظرية الفرويديّة- تتمثّل في نقل كل ما يتعلّق بالإنتاجية والزّمانية إلى مجال اللاّوعي الّذي هو " لا زمانيّ" أو هو شيء " أرفع من الزّمانيّ " لأنّ كل شيء يُخزَن فيه ويبقى هناك تحت تصرف صاحبه، وهذا راجع إلى أن علم النفس التحليليّ في المفاهيم التي يستعملها مثل "الكبت" و"الرقابة" و"السقطة" وما إليها إنما يجعل الزمن مادة العمليات ذاتها كما أنه راجع إلى أنّ علم النفس التحليلي غير محتاج إلى البحث عن الآثار الموضوعيّة في نشأة النص وميلاده، ومن هذا المنظور يصير ممارسُ

البحث ينظر إلى المسودات والمخطوطات لا باعتبارّها أشياء وإنما باعتبارها امتدادا مفيدا لهذا الموضوع الإشكالي الّذي هو النّص. والنصّ يشتمل على الصعوبة المتمثلة في كونه لا يقدم لمحلل النصّ سوى ظروف محدودة جدا في ممارسة "الترابط الحر" الذي يُمكّن من التأويل . وهكذا فإن المسودّات تصير فرصة لتوفّر الحظوظ قصد بناء نقد نفسانيّ يكون شديد القرب من العلاقة التحليليّة النفسيّة ويقدّم لممارس التّأويل أحيانا هذه " الكلمة الجديدة" الّتي تعني تأويل الظّواهر اللاّواعية. ولكن هذا الموقف النّظري يتمثل -كما نرى- في جعل ما قبل النّص موضوعا حقيقيّا للبحث وفي اعتباره ضربا من المعادلة للإنسان المعالَج الذي هو مدار التّحليل النّفسي الحقيقيّ أي التّحليل الطبيّ للإنسان.

" إن المشكل الأساسيّ في القراءة النفسانية هو التالي: عندما أقرأ نصّا بغاية تبيّن ما يكشف ضغط الرّغبة اللاّواعية التّي تبدو في مظاهر الخلل والالتواء في الخطاب (مثل الفجوات والأشياء المنسيّة والإضافات وما شاكلها)، فإنني لا أجد المعطيات الخاصّة بالإنسان المعالَج الّذي يعيشها. وبدون هذه المعطيات أخشى ألاّ أنتهي إلا إلى "ترجمة رمزية" غير ذات مرجعية نفسية بينة. والمحلّلُ النّفساني لا

يؤوِّل حلما مثلا إلاّ إذا كان صاحبه مستلقيا أمامه على أريكة المعالَجة وهو يجيبُه بكل حرّيّة عمّا توحي به إليه الكلمةُ الفلانية أو الشخصية الفلانية أو الإطار الفلاني أو الجزئية الفلانية. أما النصّ فلا يمكن أن يجيب مؤوّلَه بغير ما فيه من الكلمات التي تُكوِّنه ، فجُملُه ذات عدد محدّد، ولكن نظاميْ مواضع تغيّرها وتأثيراتها البلاغية يمكن أن يُستَنطقا وإن كان في ذلك عسر كبير، والنقد في هذه الحالة يشكو في كل لحظة من العجز عن استكمال البحث بالتنقل في سلسلة من المادة الكلامية من حلقة إلى أخرى ولهذا يكون المحلّلُ مُلزَما بأن يجعل حلقات تسلسله الخاصة مكان الحلقات النّاقصة في تسلسل النصّ. وهذا العمل ذو مخاطر لأنّ ممارسه لا يأمن فيه من خطر الوقوع في ممارسة أوهامه الخاصة على هامش النصّ باعتباره يريد أن يحلّ محلّ النصّ. ومن حسن الحظّ أنّه توجد وسائل تصحيح لهذا الشكّ، ولكن لا شيء عند الباحث يساوي كلمة جديدة تُضاف إلى السّلسلة وتعطيها مزيدا من الإضاءة والوضوح. وهذه الكلمة الجديدة تكون - عموما - مكبوتة، ولهذا لا يكون لها أيّ وجود في النصّ، أو على الأقل لا تكون بكاملها مخطوطة أمام نظر المحلل وقابلة لقراءة واضحة. وقد يتفق أن يتيح لنا ما قبل النّصّ

العثورَ على هذه الكلمة الضّائعة، كما أنّ الأمر يمكن أن يكون متعلقا باسمٍ نطق به الإنسانُ أو سمعه لّما كان طفلا في ظروف أليمة لا يريد أن يتذكّرها أو متعلقا بالعبارة الفلانية التي شطبها الكاتبُ ليعوضها بأخرى تجد مكانها في حلقة ناقصة من السّلسلة. وفي هذه الحالة فإنّ نظام التّرابط لم يعد موكولا تماما إلى اجتهاد القارئ وفطنته، وإنّما وجد مصدر أجوبة مشهود بصحتّه أو هو درب أسرع وأقلّ خطرا نحو فرضيّة مفيدة وهذا ما يمكن أن يتمّ بوجود اسم أو مشهد أو تركيب نحويّ أو صفة مخفية بمهارة، أو حتّى بوجود حرف يتكرّر أو مقطع أو أي شيء ضئيل في ذاته لكنّه عظيم الدّلالة.

إنّ العثور فيما قبل النصّ على عناصر إضافيّة تمكّن من تخفيف الغموض في عالم "اللاّوعي" المربك والّذي لن يتمّ اتّضاحه على نحو كامل لهو أمر مشجع، إنّه وعدٌ بمكتشفات جديدة وهو في الآن ذاته إثبات لجدوى البحث عن طرائق أخرى في معالجة النصوص[١].

---

(١) بلمين نوال "ما قبل النص والقراءة النفسانية " وهو بحث ورد في كتاب عنوانه: ما قبل النص والنص وما بعد النص.Avant-texte, texte, après texte نشر CNRS باريس ١٩٨٢ .

نشأة النص والإنشائية[1]

ما من شك في أنّ التّساؤل عن العلاقات بين النّقد النّصّانيّ والنّقد التّوليدي قد كان مدار اجتهاد السرديّين[2] والإنشائيّين خلال السّنوات الأخيرة، وقد أدّى هذا الاجتهاد إلى فوائد كبيرة. لقد كانت أهمية البحوث التوليدية النّصّانيّة في دراسة ملفّات عدة روائيين (مثل بروست[3] وبلزاك وفلوبير وزولا[4]) وأهمية نشر وثائق هامّة تتعلّق بنشأة أعمال سرديّة (منها مسودّات وكنانيش عمل أو بحوث وملفات تمهيدية وما شاكل ذلك) أمرين أسهما إسهاما كبيرا في تزويد علماء السّردية بوسائل ملموسة للتفكير كانت ذات صلة بمنهجهم وموضوعهم، وقد كان ما يتعلق بفلوبير وحده صالحا لاختبار عدّة تجارب نظرية بدأت اليوم تؤتي أولى ثمارها المنهجية : ففي" دراساتها التّوليدية" عن " تحوّلات القصّة[5]" اعتمدت " دبراي جنات" على فلوبير (وخصوصا على حالة "هيروديــاس" المعقدة)

---

(١) الإنشائية هي ما يعرف بـ Poétique .

(٢) أي ممارسو ما يعرف بعلم السّرد أو السّرديات Narratologie .

(٣) هو: Marcel Proust (١٨-١٩٢٢) فرنسي من أعلام تجديد الرواية .

(٤) هو: Emile Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) شيخ المذهب الطبيعي في الرواية.

(٥) العنوان الأصلي هو: Métamorphoses du récit .

نموذجا لتقدم عرضَ تعريفات يتمّ فيها التّمييزُ – ضمن النّقد التّوليدي– بين "النّشأة الخارجيّة[1]" و" النّشأة الدّاخلية[2]" وهذا ما عبّرت عنه في الفقرة التالية:

" لدى فلوبير على وجه الخصوص ما يقدم لنا مثالا نادرا إلى حد بعيد على ما رأيت أن أسمّيه بـ " النشأة الداخلية " التي تتمّ عنده بالقراءة والاختيار وإعادة قراءة الوثائق بإلحاح وذلك للبحث فوريا عن تراكيب وصيغ أسلوبية خاصة . وعبارة " النشأة الخارجية" هذه لا تشمل دراسة المصادر وحدها وإنّما تشمل أيضا دراسة الكيفية التي وفقها تندرج العناصرُ التحضيرية الخارجة عن الأثر (خصوصا ما كان منها مأخوذا من الكتب) في المخطوطات وتثريها بالمعلومات بكل معاني الكلمة بطريقة أُولى يجتنب فلوبير فيها تناقضات الرّواية التّاريخية في وجهيها الوثائقيّ والخياليّ وذلك باختيار جماليّ يتمثّل في جعل الوثائق ذات منحى تخييليّ. ومن صفحة إلى أخرى تترابط عناصرُ قصته و يُبنى نوعٌ من التّناغم بين الوثائق يعاد فيه تدبّرُ كلّ عنصر تفصيليّ أو فرعيّ كما يغيَّر موضعه ويصبح مدار عملية

---

(١) المصطلح الأصلي هو: exogenèse.

(٢) المصطلح الأصلي هو: endogenèse .

القصّ، ولم يكن فلوبير – كما زعم فاليري متسرّعا – ولوعا بما هو تكميليّ على حساب ما هو أساسيّ، وإنّما كان يجعل كل عنصر من عناصر النشأة الخارجيّة مفيدا، وهذه العبارة نعني بها الاندماج والتّفاعل والتّرابط الهيكلي بين مكونات الكتابة ذاتها دون سواها ممّا هو خارج عنها ".

هذه المقابلة المفيدة بين النشأة الخارجيّة والنشأة الداخلية تضمحلّ اضمحلالا وئيدا حتّى تصير عنصرا خاصّا من عناصر "النّشأة الدّاخليّة" وهي تعني اختيار مصادر المعلومات وجعلها ملائمة للعمل وللنّشأة الدّاخلية، كما تعني عمليّتيْ الإنتاج والتحويل الخاصّتين بأطوار التّحرير وهي ستظهر بكيفيّات متقاربة عند أغلب منظّري النّقد التّوليدي رغم الاختلاف بينهم في الانتماء النقدي: ففي النّقد الاجتماعي مثلا نجد نفس النّوع من التّمييز وقد جعله "ميتران[1]" بين "نشأة مواد الخطيّة الأوّلية[2]" (أو مواد ما قبل النّصّ) و"نشأة مواد المخطوط[3]"(أو المواد النصّية). ولكن إحدى النّقاط

---

(١) هو: Henri Mitterand ناقد فرنسي معاصر .

(٢) المصطلح الأصلي في الفرنسية هو: Génétique Scénarique .

(٣) المصطلح الأصلي في الفرنسية هو: Génétique manuscriptique .

الجوهريّة في تحليـل "دبـراي جنـات" تبـدو كامنـة في التّكامـل الّـذي أقامته هذه الباحثة بين أُفقيْ البحث التوليدي : ذلك أن المخطوطات تثبت وجود رابط مثمر يوضّح الفرقَ بين نوعين من نشاط الكاتب . ولكنّه فرق يجعل هذين النشاطين في الآن ذاته متظـافرين، وينبغـي أن تُقـدّم النّـشأة "الدّاخليـة" والنّـشأة "الخارجيّـة" في إطـار إعـادة نظـر ضرورية في المناهج النّقدية، وتتمثـل إعـادةُ النظـر هـذه في إتمـام نقـد النص بنقد الكتابة. ولا يمكن أن تُوجد إنشائية توليدية إلا إذا تمّ هـذا التكامل بين نقد النصّ ونقد الكتابـة في ذاتهـا مـن حيـث هـي عمـل تأسيسي يتم لذاته وهي - من وجهة النّظر النّقدية - لـيس لهـا أصـل من خارجها ولا غاية خارجة عنها . والكاتب - خلال هذه العملية - غير معنيّ إلا بأن يكتب ويقرأ لنفسه. ومـا إن يقـرأ شـخص آخـر هذا المكتوب لنفسه أو لغيره حتـى يحـاول أن يـنظّم هـذه الكتابـة في شكل نصّ، ومن الأكيد أن قراءة غير الكاتـب متـأثرة دائمـا بقـراءة أخرى .ولهذا السبب يبدو من المفيد أن يقع التّمييز بين ظواهر الكتابة وظواهر تنظيم النصّ وأن يُعتبر النص حاصل الكتابة التـاريخي. وهـذا الحاصل منظم وذو بداية ونهاية وربما ذو غاية محددة أيضا . وهذا هو المطلـوب مـن وجهـة النظـر التوليديـة خلافـا لمـا ذهـب إليـه "رولان

بارت[1]". من المفيد تبيين الفرق الموجودٌ بين ظاهرة الكتابة و ظاهرة النص على أساس اعتبار النص نتاجا تاريخيا للكتابة، وهو نتاج منظم بين بداية ونهاية ولخدمة غاية معينة، ومن هنا ينبغي على المناهج النّقدية أن تبيّن هذا الفرق، وعندئذ تُثبت قدرتها على معالجته أو تعترف بعجزها عن ذلك بحكم قلة دقّتها وهو ما يقتضي منها إعادة النّظر في عملها ومناهجه ومفاهيمه.

إنّ التّوليديّة لا تقضي على مبادئ الإنشائية السّردية ولكنّها - في الغالب الأعمّ- تزعزع اليقين الذي يمكن أن يوحي بالنّص النّهائيّ أكثر ممّا يؤكّده، إنّها تجعل وجوه الاختلاف محسوسة، ومن هنا تستمدّ الإنشائية التوليدية خصوصيتها وخصوصية أنظمتها من دراسة وجوه الاختلاف، وهذه الأنظمة تختلف بحسب مدار الدراسة الذي قد يكون عمل الكتابة أو الأثر الأدبي، ثم إن الدّارس السّردي يعرف أنّه يستطيع الاكتفاء بمجال تخصصه وهو السردية، وعليه أخيرا أن يأخذ بعين الاعتبار إنشائية الكتابة. ولنفرضْ أن النص يُعرَّف بكونه كل ما يبرز القدرة على إنشاء هيكلة داخلية ذات متانة كافية للصمود أمام الهياكل السابقة له (مثل الهياكل اللسانية والاجتماعية

---

(١) هو: Roland Barthes (١٩١٥-١٩٨٠) فرنسي زعيم المذهب النصاني.

والنفسية وغيرها) فإنّ الكتابة ينبغي أن تُعرّف تعريفا معاكسا، أي أن تعرّف بكونها منفتحة ومرنة ويمكن أن تتسرّب إليها كلّ العناصر الخارجة عنها سواء أكانت مؤدّية فيها إلى الزيادة والتطوّر أم إلى النّقص والانتقاء، ففي معالجة ما قبل النّص يواجه النّاقدُ نوعين من الإنشائية مختلفين ومتلازمين. وقد ذهب " ريشارد" إلى أنّ المولعين بهيكل النّص وكذلك المختصون في التّجريد ذوو تعلّق دائم" بتنظيم المتضادّات الجوهريّة"، والذي يبدو لي- من هذا المنطلق ذاته - أنّ جدوى الاتّحاد بين الإنشائية والتّوليدية إنّما تتمثل في صياغة هذا التنظيم دون حجْب ما بين المتضادّات من اختلاف[(١)]".

التوليدية واللسانية:

لقد لعب النّقد المستلهَم من اللّسانيات دورا حاسما في وضع المفاهيم الخاصّة لمعالجة هذه المادّة العنيدة التي هي الكتابة في طور نشأتها. فجلّ الوسائل الّتي يملكها الباحث التّوليديّ و بها يمارس المسودّات (خصوصا فيما يتعلّق بالتّماثل في المحور النّموذجي بين مسودّات الصّفحة الواحدة والتّسلسل في المحور الزّمانيّ بين الصّفحات أو أجزاء الأثر عبر أطوار الكتابة) و يؤوِّل أدنى التّحوّلات

---

(١) من مقال " دبراي جنات " سبق ذكره .

الحاصلة خلال ممارسة الكاتب لمسوّداته هي وسائل مستعارة استعارة شبه مباشرة من عتاد المفاهيم والمتصورات الذّي يملكه علْمُ اللّسانيات. ومن هنا لعبت علوم اللغة - في ظهور النقد التوليدي وتطوره- دورا قريب الشّبه بذلك الذي لعبتْه في العلوم الإنسانية . ولكنّ اللّسانيات لم تخرج سالمة من مساعدتها المفيدة واللازمة للنّقد التّوليدي الفنّي وذلك بسبب تأثيرات عكسية لاحقة لم تظهر في سائر المجالات التي استعيرت فيها مصطلحاتُ اللسانيات ومفاهيمها ، ذلك أن اللسانيين عندما واجهوا دراسة المسودّات ووثائق نشأة الأثر وما فيها جميعا من حركية ذات عتمة وتشظٍّ سرعان ما اعترفوا بأنّ هذا الميدان " أرض شحيحة كتوم" غالبا ما تكون أدواتهم غير ملائمة لها ولا مجدية في تنقيبها، وما كان لموضوع النقد الإنشائي أن يتكون لولا وسائل المقاربة المأخوذة عن اللّسانيات ، ولكن تكَوُّنَ هذا النقد الإنشائي قد آل اليوم إلى ظهور احتياج جديد في المستلزمات الّتي تقتضيها علوم اللّسان وهو احتياج يبدو أنّ جميع أنظمة التّحليل الشّكلية الموجودة غير قادرة فيه على أن تطبَّق بطريقة مجدية على المادة التي هي مدار تحليل التوليديّة. ولو أمكن إيجاد لوازم هذا الاحتياج وبالتالي سدّ الحاجة فيه فإنّ اللّسانيات سينفتح أمامها

مجال بحث يكاد يكون بلا حدود يمكن أن يؤدّي فيها إلى تجديد جوهريّ يخصّ الوسائل النّظرية على نحو يلامس أقصى حدود العلوم العرفانية وعلوم الجمالية: " إنّ النّماذج اللّسانية الموجودة غير قادرة على إبراز التّوليدية وفهمها، ولا بدّ من إنشاء نظرية تخصّ الإنتاج المكتوب أو "نظرية عمليّة الكتابة[١] " التي تكمِّل "نظرية عمليّة القول[٢]". ومن بين الأمور التي تحتاج إليها هذه النظرية إنشاء مفهوم للنّاسخ أو الكاتب يكون مختلفا عن مفهوم المتكلّم المثاليّ في النّحو التّوليديّ ومختلفا أيضا عن المتكلّم - الخبير الموجود دائما في اللّسانيات الذرائعيّة[٣]. وينبغي أن تكون هذه النّظريّة قادرة على دراسة إنتاج المادّة المقولة دراسة ملموسة بدل اللّجوء في دراستها إلى إعادة بناء تجريديّة على النّحو المعمول به في نظريّات عمليّة القول. ويجب أخيرا وعلى وجه الخصوص أن تشمل هذه النظرية في الدراسة خصوصيات عملية الكتابة، وهذا يقتضي أمورا أخرى منها مثلا أنّ معيار الزّمن الفريد المتحكم في الإنتاج الشفوي ينبغي أن يعوَّض

---

(١) المصطلح الأصلي بالانجليزية هو: Writing theory .

(٢) المصطلح الأصلي بالانجليزية هو: Speach act Theory .

(٣) المصطلح الأصلي بالفرنسية هو: Linguistique pragmatique .

بمعيار مزدوج يكون زمانيّا ومكانيّا فيصير قادرا على ضبط الحيّز النصّي الذي يحتله المكتوب على نحو متدرج في الزمان. هذا فضلا عن أن مبدأ الحوارية الخاص بالمشافهة ينبغي أن يُعوَّض بمحاورة يكون فيها المؤلِّف مرّة كاتبا وأخرى قارئا، وأخيرا فإن الأبجدية وحدها(أي نصُّ الأثر النّهائيّ) لا تكفي للإيفاء بالمعلومات وإنما ينبغي أن تضاف إليها - في طلب المعلومة - أنواعُ القرائن والعلامات الأخرى مثل علامات التشطيب وعلامات الإضافات ومواضع الوحدات من فضاء الكتابة وتغيرات الخط وغير ذلك. وإذا ما توفرتْ هذه الأمور فإنّ الأمر لا يصير متعلقا بقيمة هذه النماذج الموجودة ولا بإنشاء نموذج من عدمٍ، وإنما يصير الأمر - بالأحرى - متعلقا بعملية تحويل أو تبديل في المواضع أي بتغيير في مجال البحث بشرط المحافظة على مبادئ اللسانيات المنهجية، فلا يكون مدار تحليل وتأويل إلا ما يمكن أن يُعبَّر عنه بعبارات تؤدي الائتلاف والاختلاف من خلال علاقات الترابط. وبتطبيق هذه المبادئ النّظرية على واقع المخطوطات المعقّد تنفتح طريق جديدة وعلمية خالصة لتحليل الإنتاج المكتوب. وتتمثل جدة هذه الطريقة وطرافتها وقوتها في تعويض الوصف التّقريبيّ والحدسي بعمل ذي دقة أكيدة في البناء،

فيصير الأمر متعلقا - في الواقع - بتنظيم الأمور القابلة للملاحظة في عدد مماثل لها من العمليات المتتابعة القادرة وحدها على إبراز الطابع الحركي في عملية إنتاج الكتابة. ولإنجاز هذا الأمر تم وضعُ سلسلة من عوامل الدّراسة نورد منها - على سبيل المثال - التّمييز بين المواضع الثابتة والمواضع المتغيّرة أو بين الاختلافات في الكتابة والاختلافات في القراءة أو بين الاختلافات المترابطة والاختلافات غير المترابطة أو بين المقطع الذي يُشطَب فعلا والمقطع الّذي شطب من موضع معيّن في المخطوط ليُنقل منه إلى موضع آخر أو بين الغموض النّحوي والشّفافية النصية أو بين المواضع الّتي لا يتمّ فيها إيقاف التّحرير إلا بصفة مؤقتّة والمواضع الّتي فيها نقص فعليّ أي فيها إيقاف التّحرير نهائيا. وبفضل هذه المعايير الجديدة فإنّ أسطورة الإبداع المعتَّم تؤول إلى كشف تتجلّى فيه الحقيقة الدّقيقة المتعلقة بالعمليات المعرفية واللغوية والإنشائية الفاعلة في عملية الكتابة.

التوليدية والنقد الاجتماعي :

في أية ظروف وإلى أي حد يمكن أن يسهم النّقد التوليدي في وضع تاريخ لمسار التطورات الثقافية؟ وما هو المعنى الذي يمكن أن يُعطَى لهذه الرغبة القويّة المتمثّلة في الاعتماد على الطريقة التّوليدية

لتبين أثر الوسط وتطوّر المعطيات الاجتماعية والتّاريخية في نشأة النصّ؟ وما هو المعنى الّذي يمكن أن يعطى لهذا التعلق بوضع فرضية نظريّة خاصة بـ"النشأة الاجتماعية" على نحو توليديّ؟ وما هو نوع البحث التوليدي الّذي يمكن أن يتصّل بهذه الطّريقة بصفة طبيعية؟ هذه الأسئلة هي الّتي أجاب عنها "ميتران" بعد أن تأمّل حظوظ نشأة التّوليدية في المجالَيْن الأدبي والنصّي ضمن تعدّد أنماط البناء الموجودة في زماننا، وهذا ما يظهر في قوله: "لقد فهمنا جيّدا المنحى الذي يوجّه المنهج التّوليدي في النقد لأنّ هذا النقد قد جعل موضوعه أقرب ما يكون إلى ما ينشأ من فكرة أو كتابة وربما أيضا إلى ما ينبثق منهما . وهو نقد يسعى في الآن ذاته إلى تبيُّن أعراض تبدّلات الفكرة وتبيّن المثل والأذواق الجماعية مع استيضاح أُولى آثار التحوّل في الثقافة المرجعية. وهذه أمور تُطلَب في النقد التوليدي انطلاقا من دراسة أولى علامات النّشأة في المخطوط بطريقة تتجاوز الحوار الأحاديّ الذي ينشأ في ذات الكاتب.

وهذا المنحى له مبرراته لكنّه يُعَدّ في الآن ذاته مجازفة ولا يمكن أن يؤدّي إلى ظهور ما قد يكون توليديّة ثقافيّة إلاّ بأقصى ما يمكن من الحذر، وهذه التّوليدية الثّقافية تكمِّل التاريخ الثقافي مثلما تكمل

التوليدية الأدبية تاريخَ الأدب من خلال دراسة جميع مظاهر نشأة الآثار الأدبية وأطوارها.

لهذا المنحى في النقد مبرراته لأنّنا نعرف جيّدا أنّ الخطاب الذّاتي للكاتب تغذّيه الأماكنُ والأوساط التي ينشأ فيها كما يغذّيه الخطاب الجماعي بما فيه من أشياء وعوامل مفروضة سلفا ومفترضة قبليا، وهذا ما يتّضح في أطوار التّحسّس الأولى من الكتابة على وجه الخصوص، فلا توجد البتة عند أيّ كاتب فرد دلالة فطرية(أي نابعة من جِبِلّته لا من تأثير وسطه) كما لا يوجد فعل مستحدَث عنده استحداثا تامّا(أي ناشئ من ذاته دون أدنى تأثير خارجيّ) ، وإنما تكون الدلالة دائما موروثة يأخذها عن أهله أو معلّميه أو عن رفاقه في الطبقة بكل معانيها: طبقة التلاميذ في المدرسة أو الطبقة الاجتماعية أو الفئة المهنية وما إلى ذلك، ولذلك فإنّ الأسطر الأولى من بداية أُولى محاولات الكتابة والتخطيط لأثرٍ أدبيّ معيّن هي أكثر مواضع التلامس فورية ووضوحا وفجاجة بين قول الكاتب وما يقال في الخطاب الاجتماعي، وربما كان هذا التلامس بين قول الكاتب وما يغمغم به في ذلك الخطابُ الاجتماعي من أمور يشي بأغراض ومواضيع كثيرة لم تتّضح بعد، وهذا لا ينطبق على الأسطر الأولى

من بداية أولى المحاولات في كتابة الأثـر (أي علـى انطـلاق الكتابـة) فحسب، وإنّما ينطبق أيضا على كل المـادّة الأوليّـة المـستخدَمة فيمـا قبل النص.

ومن جهة أخرى يمثّل هذا المنحى في النقـد مغـامرة وذلـك لأنّ إعطاء التحليل التوليدي مثل هذا البعد يعني توسيع مجال البحـث فيـه توسيعا مـثيرا كمـا يعـني الإقـدام علـى مجازفـات خطـيرة باعتبـار أن النّصوص المرجعية لا سبيل إلى تحديد مداها فأين نجعل حدود البحث إذن؟ وأين نبحث عن مواضع الترابط والتقاطع بـين العناصـر المتـصلة بالبحث؟ وكيف السبيل إلى وضع المعالم في فضاء النصوص المرجعيـة السابقة والمعاصرة ؟ وكيف نقيس تـأثير لفظـة معزولـة (فرديّـة) في اللّفظـة الجماعيـة ؟ وكيـف نـروض مـصطلح "التّنـاص"[1] "، هـذا المصطلح المغري والضبابي في الآن ذاته؟

في هذه المسائل يقدم لنا النقد التوليـدي حـواجز أو فواصـل أو قضايا، إنه يضاهي علم الآثار من جهة كونه يوضّح عناصر مادّيّة من التّاريخ سواء أكان تاريخَ الأفكار أم تاريخ اللغة وذلـك مـن خـلا ل الجانب المادي من الكلمات وكذلك من خلال هيئاتها المختلفة، وفي

---

(١) المصطلح الأصلي بالفرنسية هو: Intertexte .

هذا ضمان للباحث يحول دون وقوعه في الشك والشّرود. وعلى كل حال إذا كان للنقد التوليدي بعض النجاح في زماننا فهو راجع إلى التشدد المبدئي في فقه اللغة وفي دراسة النصوص على ذلك الأساس لأننا تراجعنا جميعا عمّا نادينا به سابقا من تعميمات "عبقرية" أو "مبتكرة " ولكنها في الواقع تعميمات بعيدة الاحتمال وهي عموما غير قابلة للإثبات ولا للتدليس. وإذا سلمنا بأنّه يوجد على الأقل نوعان من التوليدية الأدبية أولاهما واقعة قبل النص وهي توليدية الخطة الأوّلية البسيطة أو توليدية ما قبل النص، وهي توليدية تدرس جميع الوثائق الذاتية التي كُتبت بخط الكاتب ولعبت دورا في تصور الأثر الأدبي والإعداد له، وثانيتهما التوليدية المخطوطيّة أو النسخية أو النصية وهي التي تدرس تبدلات مخطوط التحرير، إذا سلّمنا بوجود هذين النوعين من التوليدية الأدبية بدا لي أن الأولى منهما هي التي تتيح أفضل المنابع للتفكير في العلاقة بين النقد التوليدي وتاريخ الثقافة، في هذه التوليدية يمكن تبيّنُ بعض العلاقات التوليدية التي توحّد بين سلسلة الأحداث التاريخية وسلسلة الخطابات وعملية إنتاج النصّ وذلك من خلال لسانيات تزامنيّة تقع مباشرة قبل ميلاد الأثر الأدبي"

خاتمة : مستقبل الإشكالية:

بخلاف سائر المناهج المقدَّمة في هذا الكتاب فإنّ النقد التوليـدي حديث عهدٍ و لم يمرَّ على ظهوره إلا ما يقارب خمسة عشر عامـا[1]. إنّه علم فتيٌّ يشهد الآن ازدهارا كبيرا، ولكن عليه أن يواجه متطلبات تتعلق بالمتصوّرات . وممّا يزيد المفاهيم التي اصطنعها هذا النقد (والتي يواصل ابتداعها للسيطرة على موضوعه) صعوبةً في الضبط أنّها مفاهيم تستعمل العلاقة الجديدة تماما بين الظاهرتين النصية والأدبيـة. وعندما اهتم النقد التوليدي بـ"سرّ الإنتـاج" وبمسار عمليـة الإنـشاء وبحركية الكتابة أكثر مما بحث في الحاصل الفني لم يعد متنزِّلا مع سائر ضروب الخطاب النقدي في مستوى واحد، وإنما صـار مختلفـا عنهـا، وهذا الاختلاف ينبغي أن يؤخَذ بجدّ: فإذا فتح النقـد التوليـدي مجـال اكتشافاته لجميع الخطابات النقدية ومكّنها من وسيلة نفيـسة للتّثبّـت من وجاهة تأويلاتها في المخطوطات (وذلك بواسطة ما قدّمـه لهـا في شكل نشرات توليدية مثلا) ، فإنّ ذلك قد تمّ على أمـل أن تـساعده هذه المناهجُ(كـلّ منهـا في قطاعـه) علـى تحديـد وسـائله الخاصـة في البحث بطريقة أفـضل، ولكـن التوليديـة النـصية والنقـد التوليـدي لم

---

(١) الاحتساب من تاريخ نشر هذا الكتاب وهو سنة ١٩٩٠.

يكونـا منحـصرين في الاضـطلاع بـدور المَـنهج المـساعد للمنـاهج الأخرى، فالمخطوطات أثبتت صحة أسس أغلب مناهج نقد الـنص، كما أثبتت - في الوقت ذاته - الحاجـة العاجلـة إلى إعـادة النظـر في المفاهيم الموجودة عند أهل سائر المنـاهج إن كـانوا يرجـون الاقتـدار على تأويـل الظّـواهر الحركيـة والزّمانيّـة الـتي تتسم بهـا نـشأة الأثـر الأدبي.

لقد أُجريت الدّراساتُ التوليدية منذ ما يقـارب عـشر سـنوات على بعض المدونات النصية الهامة، وقد أثبتـت وجـود سمـة التركيبيـة والتأليفيّة في هذه الظواهر، فإذا ما لوحظ تحوُّلٌ هامّ في مسودة معنيّـة فـذلك يجـب ألاّ يـؤوَّل علـى كونـه نتيجـة رغبـة الكاتـب اللاواعيـة وحدها (كما يذهب إلى ذلك أنصار تحليل النص تحليلا نفسانيا) ولا على كونه أثرا ثقافيا أو اجتماعيا- تاريخيـا (كمـا يـذهب إلى ذلـك أنـصار النقـد الاجتمـاعي) ولا علـى كونـه ضـرورة إنـشائيّة (كمـا يذهب إلى ذلك الإنشائيون والمهتمون بآثار الأجناس الأدبية)، وإنّمـا ينبغي أن يُعتبَر كلُّ تحوّل حاسم في المخطوطة مجلًى تتدخل فيـه - في آن واحد - جملـةٌ مـن العوامـل الـتي لا يتـضح أنّهـا سـبب الظـاهرة التوليدية المدروسة إلا بعد ضبط نظُـم الائـتلاف الـتي تربطهـا بهـذه

النقطة الدقيقة من طور ما قبل النص. والمنطق المسيّر لهذا الاختلاف الخلاق الذي لا يستطيع أي خطاب نقدي أن يؤوّله على نحو منعزل هو الموضوع الحقيقي لدراسة نشأة النص. ولهذا يمكن تعريفُ النقد التوليدي - على هامش المناهج النقدية الأخرى - بكونه مقاربة مختلفة عن سائر المقاربات، وهي لا تسعى وراء تأويل عامّ وإنّما تسعى وراء توضيح العمليّات الحركيّة التي تجعل العوامل المختلفة تتلاقى وتأتلف في الكتابة التي منها يظهر النص، أمّا المناهج غير التوليدية فتعزل كل عامل عن بقية العوامل وتحلّل نتائجه النّصية في شكل أنظمة دلالات منفصلة.

مراجع إضافية منتقاة :

- النّصّ وما قبل النّصّ .

Jean Bellemin- Noël, le texte et l'avant texte, Paris ed Larousse 1972 .

- كنانيش عمل " فلوبير .

Pierre-Marc de Biasi, Carnets de travail de G.Flaubert, Paris ed Balland, 1988. □

- تحليل المخطوطات ونشأة الأثر .

Pierre- Marc de Biasi : " l'analyse des manuscrits et la genèse de l'œuvre",Encyclopedia Universalis, vol. Symposium1985 .

- فلوبير خلال كتابته .

Raymond Debray- Genette : Flaubert à l'œuvre, coll.Textes et Manuscrits,Paris,ed Flammarion 1980.

- روايات الأرشيف .

Raymonde Debray- Genette et Jacques Neefs : Romans d'archives,coll.Problematiques, Lille, PUL, 1987 .

- من المكتوب إلى الكتاب .

Béatrice Didier et Jacques Neefs : de l'ecrit au livre Hugo, coll. Manuscrits modernes PUV, 1987 .

□

- في نشأة النص الأدبي .

Almuth Grésilon, De la genèse du texte littéraire,Du Lérot editeur (Tusson), 1988 .

- مقالات في النقد التوليدي .

Louis Hay : Essais de critique génétique, Paris, coll : Textes et Manuscrits 1978 Flammarion .□

- المخطوط غير التام (الكتابة، الإنشاء، التواصل) .

Louis Hay : Le Manuscrit inachevé (écriture, création, cmmunication) Paris, coll. Textes et Manuscrits, ed du CNRS, 1986 .

- تمارين في النقد التوليدي .

Michet Malicet, « Exercice de critique génétique », Cahiers de Textologie n°1,Paris,Minard,1986 .

البحث الثاني
النقد النفسانيّ

بقلم: مرسال مريني

النقد النفساني[1]

بقلم مرسال مريني[2]

مقدمـة

ظهر علم النفس التّحليلي منذ ما يقارب مائة عام[3]. وفي ذلك التاريخ ذاته ظهر النّقدُ النفسانيّ أيضا، والواقع أنّ فرويد[4] كان قد لجأ منذ صياغته النظرية في علم النفس إلى الأدب فما انفك بداية من سنة ١٨٩٧يصل قراءة مسرحية "أوديب" لسوفوكليس[5] ومسرحية "هاملت" لشكسبير بتحليل حالات مرضاه وبتحليله لذاته حتى يصوغ أحد مفاهيمه الأساسية وهو المفهوم الذي أعطاه تسمية دقيقة دالة وهي "عقدة أوديب". بل إنّ فرويد أضاف إلى هاتين المسرحيتين

---

(١) المصطلح الأصلي في الفرنسية هو: La critique psychanalitique .

(٢) هي: Marcelle Marini أستاذة مختصة في الأدب والتحليل النفسي من جامعة باريس ٧- فرنسا .

(٣) هذا التاريخ محدَّد بالنسبة إلى تاريخ نشر هذا الكتاب (أي سنة ١٩٩٠) .

(٤) هو: Segmund Freud طبيب نمساوي (١٨٥٦-١٩٣٩) مبتدع علم التحليل النفسي .

(٥) شاعر يوناني اشتهر بمسرحياته (٤٩٥-٤٠٦ ق م) .

رواية دستوفسكي[1] التي بعنوان "الأخوة كرامازوف"[2] وكان ذلك سنة ١٩٢٨، وسنرى أنّ تاريخ نظرية التحليل النفساني لا يمكن أن ينفصل عن هذه الصلات أو تلك العلاقات الطويلة بالأساطير وبالقصص وبالأعمال الأدبية.

فلا يمكن إذن أن نرفض حق النقد النفساني في الوجود إلا إذا رفضنا في الوقت ذاته علم التحليل النفساني وأكثر اكتشافاته خصوبة وهو "اللاوعي". وإذا رفضنا هذا وذاك جملة فإنّ الموقف يكون منسجما. ولكن إذا ما اعترفنا بقواعد علم التحليل النفساني فإنّنا نكون مجبَرين على أن نأخذ بعين الاعتبار تدخلات هذا العلم في مجال الأدب وحتى في المجال الفنيّ بمعناه الواسع. والمثال السابق المأخوذ من ممارسة فرويد للنصوص الأدبية يثبت لنا أيضا صعوبةَ تبنّي شكل مُبسَّط لـ"علم التحليل النفسي التطبيقي". فهذا العلم هو من ناحيةٍ علمٌ قائم بذاته في مجاله الخاص به، أي في مجال الأمراض الذهنية (مثل العُصاب والذُّهان وتعكّر الحواس وغير ذلك) وهو مجال منحصر في ممارسة المعالجة السريرية دون سواها. ولكنه من ناحية أخرى علمٌ

---

(١) من كبار الكتاب الروس (١٨٢١-١٨٨١).

(٢) رواية ظهرت سنة ١٨٨٠.

آيل في مرحلة ثانية إلى تطبيق فوائده في ميدانٍ خارج عن مجاله الأصليّ وهو مجال المنتجات الثقافية.

والواقع أننا إذا ما قرأنا أولى كتابات فرويد لاحظنا أن الممارسة التحليلية هي أساسا اختبار جديد للكلمة وللخطاب. والحقيقة أنّ الأدب (شفويا كان أو مكتوبا) قد كان ممارسة لغوية قادرة على إيجاد فضاء خاص على هامش مستلزمات التواصل المألوفة وذلك قبل ظهور علم التحليل النفسي بزمن طويل. ولهذا السّبب رأينا أن نعرض - بإيجاز- هذين الشكلين من التفاعل مع الذّات القائميْن على دراسة الكلام والمُتخيَّل، وسنتدبّر - على وجه الخصوص- المجالات التي فيها قلَب منهجُ التحليل النفسي مفهوميْ الكلمة والمتخيل في المستوى التاريخي. ومن هذا المنطلق بالذات يجدر في رأينا التساؤل عن فوائد التحليل النفساني في النقد الأدبي ولكن لا يكون هذا التّساؤل من منطلق جعْل نظرية التحليل النفساني هذه مجموعة مفاتيح تفسيرية يمتح منها الشارح ماشاء (مثل نكاح المحارم والخصاء والنرجسية والأمّ الذكورية ورمز الأب، والجنس في اللفظ والممارسة والقضيب وما إلى ذلك).

لقد أتاحت دراسة النصوص الأدبية لعلم التحليل النفساني النّاشئ أن يتجاوز مجاله الطبي الخاص ليرقى إلى منزلة نظرية عامة في عالم نفسية الإنسان ومآله. ثم إنّ التحليل النفساني الأدبي قد حور المشهدَ النقدي أيضا. ولكنّ الدارس يواجه مع ذلك قضايا أخرى بالغة الأهمية منها ما يلي: ما حقيقة المنزلة الدّقيقة التي يتبوّؤها هذا النقد في مجال التّفكير الثّقافي؟ وما مطامحه وغاياته؟ وما هي نتائجه؟ وما الذي بدّله هذا النّقدُ في قراءتنا للنصوص ذاتها وكذلك في كيفيات تصوّرِنا للممارسة الفنّية؟

للإجابة عن هذه الأسئلة نودّ تقديم النقد النفسانيّ من حيث هو ميدان معقد تعقيدا لا شك فيه، ولكن من حيث هو أيضا ميدان منظّم نسبيا، ولكنّ مثل هذا الأمر ذو صعوبة ما بعدها صعوبة إلى درجة أنه من الأفضل الحديث لا عن نقد نفسي بصيغة المفرد وإنما بصيغة الجمع، فما هي صور هذا النقد في حاضرنا؟ إنها صور عديدة يمكن أن نكتشفها في درس أو في مقال أو في كتاب. ولكن ما السبيل إلى تحصيل فكرة مضبوطة عن مجمل هذا الحقل النقدي الشاسع؟ إنّ حجم المنشورات في هذا الموضوع قد بلغ من الكثافة ما يجعل الإحاطة بكل المراجع أمرا غير ممكن. وفي هذا الحشد من

الكتابات ما هي المعالم الهادية الكبرى الممكنة في النقد النفسي؟ للتعبير عن صعوبة هذه المسألة استحضر "جلبار لسكو[1]" صورة برج بابل، وقال في أسلوب فَكِهٍ لا يخلو من دقة الصواب "إنّ هذا المجال كبناية ساحقة وعبثية، وهي توحّد بين أجزاء مازالت بصدد البناء وأخرى من الآثار الدارسة وثالثة قائمة صحيحة، إنه يمثل التباس اللغات في تجلية المتحجر[2]".

ويُلَمّح "لاسكو" في هذه الفقرة إلى الافتتان السّهل عند أصحاب النّقد النفسيّ بآثار أدبية معيّنة بقصد البحث فيها عمّا يخدم أطروحاتهم، وذلك بصفة مسبقة وقبل القيام بالتحاليل، كما يلمّح فيها إلى شغف بعض نقاد الأدب بعلم النفس التحليلي بقصد العثور على معرفة جاهزة ذات طبيعة تأويلية تعطي "حقيقة" النص. ومقابل هذه "الوصفات الرّتيبة" اقترح "لاسكو" الاعتماد على نشاط قراءة أصيل ومتميّز يكون بمثابة معيار أوليّ لنقد نفسانيّ حقيقيّ. وفي عمل القراءة هذا يُمارَس عملُ التأويل في الآن ذاته، وينبغي ألا يتقيد الباحثُ بأهداف مسبقة، وتشجعنا وجهةُ النظر هذه على أن نجعل

---

(١) هو: ناقد فرنسي معاصر .

(٢) من كتابه "الجمالية وعلم النفس التحليلي" .

أُولى نقاط عرضنا متمثِّلة في مشاكل المنهج، غير أنّه لا يكفي أن تُصنَّف المقارباتُ النّقدية المختلفة لأنّ كل شيء يساعد على إعطاء إحساس بالتّنافر ونسوق من ذلك ما يلي:

- **تنوع نظريات التحليل النفسي بحسب المدارس** (مثل مدرسة فرويد ومدرسة يونج[١] ومدرسة كلاين[٢] ومدرسة "لاكان[٣]" وغيرها) وكذلك صعوبة ربطها بمختلف المفاهيم الفرويدية التي تتابع ظُهورُها من خلال البحوث المتلاحقة. فهل يمكن أن نقول عن التحليل النّفساني ما قاله "شارل مورون" عن نقده النّفساني: "إنّه ورشة عمل لا ينتهي" ؟

- **تنوع الأهداف المطلوبة عند كل طائفة:** لهذا المشكل من بالغ الأهميّة ما جعل "بلمين- نوال" يصنّف في هذه المسألة كتابَه

---

(١) هو: Yung من تلاميذ فرويد المنشقين، عُرف خاصة ببحوثه عن اللاواعي الجماعي .

(٢) هي: Melanie Klein (١٨٨-١٩٦٠) نمساوية الأصل، اهتمت خصوصا بعلم النفس التحليلي عند الأطفال .

(٣) هو: Jacques Lacan ١٨٨٢-١٩٨١) طبيب وعالم تحليل نفسي، يعتبر من أبرز الذين واصلوا مباحث فرويد وربطوا علم التحليل النفسي باللسانيات .

الذي عنوانه "علم التحليل النفسي والأدب[1]" وذلك بطريقة وثيقة الصلة بالموضوع، ولهذا فإنه من الضّروري معرفة هذا المصنَّف ذي التّوثيق الجيّد والتدبّر العميق.

– **تنوع مدونة النصوص تنوعا لا حد له:** وذلك لأنّ هذه المدونة يمكن أن تشمل كل نص أدبي في جميع الأزمنة والأمكنة والأجناس الأدبية.

وهذه الوضعية مشروعة إذا سلمنا بأنّ اللاّوعي فاعل في كل إنتاج ثقافي وحتى في المنتجات الثقافية التي هي معقد أكبر قدر من الوفاق والإجماع. ولكن هل يعمل اللاوعي في الأثر الأدبي دائما بنفس الطريقة رغم اختلاف العصور والثقافات وطرائق التفكير والتخيل والكتابة؟ فإذا ما كانت الإجابة عن هذا السؤال بالنفي فإنّ ذلك يقتضي التسليم بأنّ كل قراءة تتأقلم مع موضوعها وتشهد تحولا في علاقاتها به، وقد يبلغ الأمرُ حدَّ القول بأنّ نقدا أدبيّا قائما على التحليل النفسانيّ ينبغي أن يكون قادرا على تبديل بعض مفاهيم

---

(١) عنوانه الأصلي هو: Jean- Bellamin Noël : Psychanalyse et littérature ونشير من هذا الكتاب على وجه الخصوص إلى الفصول التالية: قراءة اللاوعي، قراءة المرء لذاته، قراءة الإنسان، قراءة إنسان معين، قراءة بعض النص .

علم النفس التحليليّ أو إثراءها وذلك بفضل النصوص التي يحاول هذا النقدُ اكتشافَها.

فالتنوع إذن ليس له ما للتّنافر من مظاهر سلبيّة، وهو لا يعني ممارسة " كل شيء"، إنّه يمثّل أيضا ما يضمن قدرة هذه الكفاءة على الابتداع وهو الضمان الذي يميز الحياة الثّقافية. أليس أكبر خطر يهدد كلَّ نقد أدبي إنما يتمثل في إعادة خطاب نموذج أي في تطبيقه على نحو آلي؟

سنحاول أن نقدم مختلف المشارب النقدية في هذا المجال بطريقة نسعى إلى جعلها ملموسة بقدر الإمكان، وسنبدأ بمسائل المنهج (في القسم الأول من هذا البحث) ثم نتأمل مختلف مواقف المحللين النفسانيين إزاء الآداب (في القسمين الثاني والثالث) ثم سنبرز اللحظة التاريخيّة التي استقل فيها النقدُ الأدبيّ القائم على التحليل النّفسي وذلك مع ظهور أعمال "شارل موران" ونبيّن كل ما كان لها من أهمية (وذلك في القسم الرابع من البحث)، وأخيرا سنفسح المجال للحديث عن البحوث التي ظهرت في العهود القريبة والّتي وسّعت مجال القراءة وذلك بما أوجدتْه من وفاق بين علم النفس التّحليلي والفلسفة وبين العلوم الإنسانيّة ونظريات النصّ وسيكون ذلك في القسم الخامس من العمل.

١ـ أسس المنهج:

لم يكن علم التّحليل النفسي ليظهر لولا إنشاء منهج تجريبيّ راح يزداد دقة على نحو مستمر، ولولا هذا المنهج الاختباري لكان علم النفس التحليلي مجرد نظرية نفسانية أو فلسفية تُضاف إلى ما قبلها من النظريات. والمشكل المطروح هو أن نعرف ما إذا كان هذا المنهج قابلا للتطبيق على نحو مُجْدٍ في مجال آخر هو مجال القراءة وما هي الشروط اللازمة لذلك. ولحسم هذا المشكل وإبداء الحكم في شأنه يجب بطبيعة الحال أن يكون الناظر قد عرف سلفا مبادئ الممارسة الخاصة بالتحليل النفساني، وهذا ما نعرضه على نحو موجز في اللاحق من كلامنا.

القاعدة الأساسية: بين أريكة المعالَج وكرسي المعالِج.

بداية من سنة ١٨٩٢ آلت معالجة المرضى بالهستيريا عند فرويد إلى التّخلّي عن التّنويم وعن الاستجواب الملحّ المركّزيْن على العنصر الّذي اعتُبِر مرَضيا ليعتمد على طريقة جديدة تقوم على إعطاء هؤلاء المرضى حرية أكبر في الكلام. إنّها طريقة المعالجة بالكلام[١]. وهي طريقة قائمة على رغبة المريض في أن يقصّ ما عنده

---

(١) المصطلح الأصلي باللغة الأنجليزية هو: **Talking cure**.

دون تدخل بالإرغام أو بالتطفّل من لدن عالِم النّفس المعالِج. وقد دوّن فرويد في كتابه "دراسات في الهستيريا" هذه التجارب التّي اكتُشفت فيها النّجاعة الطبّية الكائنة في خطابات المرضى (أي في كلامهم الموصوم في ظاهره بالاضطراب وانعدام النظام)، ثم نسّق فرويد هذه التجارب فكانت منشأ "القاعدة الجوهريّة" الّتي ستنظّم وضعيةَ التحليل النفسي التي تتم بين أريكة المعالج وكرسي المعالج (أي بين المريض وطبيبه النفسي).

من جهة المريض المعالَج: قاعدة الترابط الحر في الخطاب .

لقد جاء في فصل "الحلم وتأويله[1]" وجوبُ تركيز اهتمامنا على علاقات الترابط اللاّإرادية، وعليَّ أن أقول "إنّ الأفكار تخطر ببالي دون أيّ رأي مسبّق ولا نقد" ذلك أنّ التخلّي عن كل حكم أخلاقي أو عقلي من شأنه أن يسهّل- عبر توالي الكلمات على فم المريض المعالج - تواردَ الصور والانفعالات والذكريات غير المنتظرة التي تقلب فجأة ما كان يعرفه عن نفسه وعن غيره وعن علاقاته بالآخرين.

---

(١) الواردة في كتاب " تأويل الأحلام لفرويد (١٩٠٠) .

L'Interprétation des rêves .

من جهة الطبيب النفسي المعالج : قاعدة الانتباه المرن .

على الطبيب النفسي المعالِج ألاّ يُفضّل مبدئيا أيّ عنصر من عناصر خطاب المريض الذي يعالجه، ويجب عليه أن يستمع إلى كل ما يقوله "دون أن يجعل رقابته الخاصة به مكان الاختيار الذي انصرف عنه المريض" (من الفصل الذي عنوانه "تقنية علم التحليل النفسي"[1])، كما يجب على الطبيب - بقدر الإمكان- أن يضع بين قوسين فرضيته النظرية المسبقة ، وعليه أخيرا أن يكون في غاية التّنبّه للّحظات التي ينشئ فيها تأويلاته ولأشكال تلك التأويلات أيضا. فعلم النفس التحليليّ هو إذن تجربة لا تمر إلا عبر الكلام.

إنّ القاعدة في علم النفس التحليلي هي " القول والقول فقط". وليس لهذا العلم سوى واسطة اتصال واحدة: إنّها "كلمة المريض المعالج"، وهذا ما وضحه "جاك لاكان" في كتاباته[2]. ولكن هذه الكلمة أو اللفظة التي تولد غالبا عند "المريض" من مشهد حصل

---

(١) هذا الفصل وارد في المرجع السابق وعنوانه الأصلي هو:

De la technique psychanalytique .

(٢) العنوان الأصلي هو: Ecrits .

البارحة أو من حلم أو من جملةٍ ذات إلحاح وإغراء وتردّدٍ إنما تستثير وتوجه دفقا من الصور أو من التّهيّآت أو من الأحاسيس و من التأثيرات والذّكريات ومن الأفكار، وستكون هذه المادة فيما بعد مدار عمل المحلّل النّفساني.

فالوضعية "التحليلية هي أساسا وضعية تفاعل بين ذاتيْن يحصل بين المريض والمحلل النفساني حتى وإن لم يرَ المريضُ المحلّلَ أو سكت عنه بالانقطاع عن الكلام: لاوجود لكلمة لا جواب لهاحتى وإن لم تُواجه إلاّ بالصمت والمهمّ أنّ لها سامعا، هنا لبّ وظيفتها في التحليل" (من بحث "لاكان" سالف الذكر) فالمحلّل هو الآخر ذو معنيين : أولا إنه الشخص "الذي نتكلّم أمامه" وهو الضامن لإمكان أن يتعرّف المتكلم على نفسه بصفته الذّات التي تنطق بهذه الكلمة الغريبة الخارجة عن سيطرة المتكلم واعيا، وثانيا هو "الآخر" الذي نخاطبه بالكلام ": ويمكن استعمال عبارة "الآخر" في الجمع أي عبارة "الآخرين" من جنس المذكر أو حتى الأخريات من جنس المؤنث مَنْ كان منهم (أو منهنّ) قاصيا أو دانيا، حقيقيا أو متخيلا بما في ذلك أنّ "الآخر" بهذا المعنى الواسع يشملنا نحن أيضا، يشمل كل هؤلاء الذين من حولنا أي الذين نخالطهم ويتسلطون على نفسيّاتنا، والذين يتجسّم حضورهم بمجرد وجود " الآخر" الذي هو المحلّل النّفسي أو

الطبيب النّفساني. إنّ المحلّل في هذه الظروف ليس سوى موضع انعكاس يتحمل ما يسمى بـ "التحويل" أي المجال أو الكائن الذي فيه ينعكس أشخاص آخرون فيغدو وكأنه الموضع الذي يتمّ فيه تحويلُ أفراد آخرين، والتحليل النفساني يكون قد انتهى عندما تجد كلُّ هذه الأشباح مكانها الحقيقيّ في قصّة حياتنا أو نفسيّاتنا وعندما نستطيع أخيرا أن نتحدّث إلى المحلّل بصفته - أخيرا- شخصا مفردا. هذه العلاقة غير المعهودة لا تكون قابلة للفهم إلا إذا افترضنا وجود حقل نفسي مشترك، حقل يكون في قلب التواصل الواعي وعلى هامشه في الوقت ذاته ، إنّه حقل "اللاّوعي". وهذه العلاقة تجريبية أي قائمة على الاختبار طالما هي تدعم ظهور العمليات اللاّواعية من خلال اللّفظة أو الخطاب.

اللاّوعي :

لقد غيّرت الممارسةُ التحليلية مفهومَ الوعي تغييرا جذريا، فلم يعد الوعي مجرد التنقيص السلبي للوعي، هذا الذي يمكن أن يمثّل تلخيصا للحياة النّفسية، ولهذا يمكن أن نقول إنّ اللاّوعي هو المفهوم الأساسي الذي معه نشأ التحليل النفساني وظهرت فائدته الكبرى للتفكير المعاصر.

وقد وضع فرويد أول مصنف للمعالجة بالتّحليل النّفسي وفيه قدّم المجال النّفسي مقسّمًا إلى ثلاثة أنظمة هي " اللاوعي" و "ما قبل الوعي"و "الوعي" وفيه وضّح "المنطق الآخر" الذي تمثّله العملياتُ اللاواعية ودرس الحركة اللاواعية الموصولة بـ "الرغبة" وبـ "الكبت" وفكّ رموز نصيب اللاّوعي من المنتجات النفسية. وللتخلّص من الأفكار المجملة التي تؤديها ثقافتنا الحاليّة عن علم النفس التحليلي لا شيء أفضلُ لنا وأنفس قيمة من قراءة كتابات فرويد الأولى وهي " تأويل الأحلام[١]" و"الأمراض النفسية في الحياة اليومية[٢]" و " كلمة الذهن وعلاقاتها باللاوعي[٣]".

منطق آخر:

نسوق هنا ما اكتشفه فرويد بعد أن حلل بصفة منهجية الحلمَ أي "تلك الطريقة الفضلى المؤدّية إلى اللاّوعي". عندما قارن "المضمون الظّاهر" من الحلم (أي ما يقصه صاحبه عنه) بـ مضمونه "الخفيّ"، المتحصَّل عليه بواسطة تجميع ضروب الترابط المختلفة ألحّ

---

(١) سبق ذكره .

(٢) العنوان الأصلي هو: La psycho-pathologie de la vie quotidienne

(٣) العنوان الأصلي هو : Le Mot de l'esprit et ses rapports avec l'inconscient

على " العمل النّفسي" الذي يُنتج الحلم، وأبرز أنّه لا وجود في هذه العمليات لخضوعٍ لمبدإ عدم التناقض في المنطق الواعي، ولكنه أبرز أيضا أنّه لا وجود فيها لانعدام المعنى، وإنما يوجد في هذه العمليات انزلاق المعنى وتحوله بحسب الآليات الخاصة التي حددها فرويد بطريقة بيداغوجية في بحثه الذي بعنوان:"الحلم وتأويله" وكان الحاصل على النحو التالي:

التكثيف: يمثّل العنصرُ الواحد في الحلم عدة سلاسل مترابطة وموصولة بالمضمون الخفي. وهذا العنصر يمكن أن يكون شخصا أوصورة أو كلمة، فهو من ثَمّ واسع الدّلالة أو على الأقلّ أوسع من أن يُحدّد تحديدا ضيّقا، وعلى هذا الأساس فإنّ فرويد في حلمه الخاص بالنباتات في كتابه" تأويل الأحلام" قد جعل "كلمة "علم النبات" بمثابة العقدة الحقيقية التي تلتقي فيه ترابطات من الأفكار عديدة"، فعندما نرى في الحلم شخصا معروفا(مثل شخص "إيرما" في الحلم المتعلّق بحقنتها) فإنّ هذا الشخص يمثل في تحليل الحلم طائفة من الأشخاص منتسبين إلى تاريخ الشّخص الذي رأى الحلم وهو – في هذه الحالة – فرويد ذاته . ويمكن أيضا أن يظهر لنا هذا الشّخصُ المعروف في الحلم في صورة غريبة مبنيّة بصفة "مركبة" أو معقّدة

انطلاقا من ملامح مأخوذة من عدة شخصيات حقيقية ، وهنا يجب - في كل مرة - أن يعتمد محلّل الحلم على التّداعيات لكشف النقطة العامة المجهولة التي تعطي هذا التكثيف معناه.

التحوّل المكاني :

إنّ تمثيلا يبدو في ظاهره غير ذي دلالة هو مليء في الحقيقة بكثافة بصريّة وبشحنة عاطفية مذهلتين، وهو يتلقاهما من تمثيل آخر يرتبط به بواسطة شبكة ترابط. فالأثر الأوليّ قد انفصل عن التمثيل الأصلي الذي يبرّره وتحول مكانيا أو موضعيا نحو تمثيل حيادي. وهو ما يجعله غير مفهوم .وبهذا "فقد تغيّر مركز الحلم وصار على نحو مختلف كما أنّ محتواه قد صار دائرا حول عناصر أخرى مختلفة عن أفكار الحلم"، ومن هنا فإنّ فرويد قد صرّح في خصوص حلمه المركّز على عالَم النبات بأنّه لم يكن يوما من المهتمّين بعلم النبات، ولكنّ التّرابطات التي تنشأ حول هذا الموضوع في الحلم تقود إلى صراع طموحاتٍ وإلى ذكريات طفولة ذات نغم غزليّ وفي هذا الإطار قد تبرز جزئيّةٌ صارت لها أهميَّةٌ بغير حدود لا يساعد على فهمها إلا تحليلُ الحلم تحليلا نفسيّا.

ما نتعلمه من هذا التحول هو أن ما يتم في مستوى العمليات الأولى (اللاّواعية) من تأثيرات أوّلية ومن تهيّآت ليس مترابطا ترابطا نهائيا: فالتأثر الأوليّ يعبِّر دائما عن حقيقةٍ ما لكنه لا يلازم موضعا واحدا وإنما ينزلق من مكان إلى آخر ومن تهيؤ إلى آخر، فهذا التحوّل الموضعيّ إذن حاضر دائما في عمليّات تكوُّنِ الحلم الأخرى وخصوصا في التّكثيف. ولنستعرْ من فرويد مثالا نوضّح به هذه الفكرة: لقد قرأ فرويد ذات يوم مقالا كتبه أحدُ رفاقه عن اكتشاف فيزيولوجي أطراه بطريقة اعتبرها فرويد ذات إسراف على أساس أنّ الإعجاب بهذا الموضوع مُبالَغ فيه، وفي الليلة الموالية ليوم القراءة رأى في المنام الجملة التالية: " إنّه أسلوب نور أكدال حقا[1]" وإليك ما قاله في هذه الكلمة الغريبة:

" لقد وجدتُ عناء كبيرا في فهم الكيفية التي كوّنتُ بها هذه الكلمةَ في منامي: لقد كانت - فيما يبدو- تحريفا لصفات القوّة مثل: ضخم وهرميّ وغيرهما ولكنني لا أعرف مأتاها، وأخيرا تبيّنتُ في هذه الكلمة الهائلة اسميْ "نور" و "أكدال" وهما ذكرى

(١) العبارة الأصلية هي: NOREKDAL .

شخصيتين من مسرحيتين مشهورتين كتبهما "إبسن[1]" وكنت قد قرأت قبلهما في إحدى الصّحف مقالا عن "إبسن" كتبه هذا الزّميلُ الّذي أنقده في حلمي" (من كتاب " فرويد " الذي عنوانه "تأويل الأحلام") .

فالتأثر الأول "يعبّر عن حقيقة ما"، إنّه يؤدي معنى العدوانية ولكنه تحوّل موضعيّا من زميل فرويد إلى " إبسن" وكذلك تحوّل من مجال فكرة الاكتشاف الفيزيولوجي إلى مجال المسرح ثم تكثف في كلمة تمثّل هي في ذاتها لغزا غريبا، وبعد تبيُّن ما سلف يمكن تحليل الأماني اللاّواعية.

قابلية التّشكيل في صورة :

لقد تحولت الأفكار اللاواعية إلى صورٍ لأنّ الحلم هو مُنتِجُ صورٍ يفرض نفسه على الحالم كما لو كان مشهدا من حاضره. وإذن فإنّ أكثر الأفكار تجريدا ينبغي أن تمرّ بصور تنوب عنها، أي برؤى ذات طبيعة صورية (أي في شكل صورة) تؤدي مدلول تلك الأفكار. وعندما حلل فرويد عمليات تشكل الصور في الحلم اعتمد غالبا على تقنيات الرسم، وعلى هذا النحو فإنّ الروابط المنطقية إنّما تُحذَف

---

(١) هو: النرويجي Henrik Ibsen (١٨٢٦-١٩٠٦) .

وتعوّض بتتابع الصور أو بمسخ صورة تحلّ في أخرى أو بكثافة ضوئية أو بتكبير صورة أو بتنظيم مستويات مختلفة أو بغير ذلك. أما الجمل والكلمات فإنّها تعالَج في التحليل النفسي للحلم باعتبارها "أشياء " أي بصفتها عناصر دالة في تركيب الحلم الأصلي وليس بالمعنى الذي لها في اللغة. وإذا كان فرويد يستعمل عبارات " هيروغليفية" أو ألغازا "رمزية" فليس ذلك اتفاقا ولا عبثا.

وقد يبدو قانون الحلم هذا بعيدا عن الخطاب الأدبي ولكنه يمكن أن يساعدنا في فهم تقنيات مسرحية أو وجوه تفرد في تركيب سردي أو أهمية وصف رومنسي أو صياغة استعارة أو غير ذلك من أمور الخطاب الأدبي، ولعل أخصّ خصوصيات هذا القانون أنّه لا يجعل من القراءة عملا لغويا أو شكليا خاصا وإنما يجعل منها عملَ مخيلةٍ بواسطة اللغة وعملَ لغةٍ بواسطة المخيلة بشرط عدم الخلط بين تأدية الواقع بتمثيله على نحو خاص ونقل الواقع على حاله نقلا بسيطا آليا.

الممارسة الثانوية :

إنّ هذه العملية الأخيرة من عمليات فعل الحلم هي حصيلةُ تدخُّلِ ما قبل الوعي الذي يبدّل الحلم في آخر لحظة ليعطيه واجهة

أكثر انسجاما وأقرب إلى القبول،وهذه العملية ذاتها تستمر عند قص الحالم ما رآه في حلمه، وغالبا ما يستعمل الإنسان أثناء هذا القص سيناريوهات مفتعَلَةً آتية من مطالعاته أو من أحلامه في يقظته (وهي من ثم سيناريوهات يتحكم فيها أكثر) أو من قوالب المتخيَّل العام المشترك، ولهذا يورد فرويد مثالا على هذه السيناريوهات مثل سيناريو القبض على المطلوبين للعدالة أو سيناريو الزواج أو سيناريو وليمة الحفلات أو سيناريو الملك والملكة وغير ذلك مما هو شائع في المتخيَّل الجماعيّ.

وفي هذا السياق تخطر بالبال فورا تلك النماذجُ المتخيلة التي نكوّنها منذ الطفولة ثم نجدها بعد ذلك عاملة في أكثر المنتوجات الثقافية تعقّدا. ولكن فرويد ينقل موضع التأمل في العلاقة بين مجموعة هذه السيناريوهات الجاهزة ونشأة الحلم الفريدة، إنّه لا يجعلهما مترادفتين، ولكنه أحيانا يجعل من ذلك الحلم قناعا أو ستارا لإنتاج اللاوعي الذي يبقى محتاجا إلى فك رموزه، وأحيانا أخرى يجعل منه عملية تحويل رمزيّة لتلك الأفكار اللاواعية التي يمكن أن نقرأها في الحلم وفي المنتجات الثقافية أيضا، وعلى هذا النحو تظهر ضمنيا طريقتان مختلفتان في النظرة إلى الآثار الأدبية وهما:

- أن تعتبر الآثار الأدبية - من جهة - غشاء جماليا أو عقليا يحجب حقيقة اللاوعي العارية.
- أن تعتبر تلك الآثار -من جهة أخرى- النص البيّن وهو مثل "المضمون البيّن" في الحلم ذو صلة وثيقة (من خلال عملية التحويل الرمزي) بـ "المضمون الخفي" الواقع في جهة اللاوعي.

وسيبقى تصورا النتاج الفني هذان دائما كفرسيْ رهان يتنافسان ويتفاعلان في تدبّر الدارسين، بل ذهب فرويد أبعد من هذا وأكّد أنّ الحلم يستعمل غالبا منذ البداية سيناريوهات جاهزة: فإمّا أنّ اللاّوعي في الحلم قد سبق تنظيمه جزئيا بواسطة هذه السيناريوهات أو على الأقلّ لا يظهر عندنا إلاّ في تلك الأشكال الأولية الجماعية، وإّما أنّ صياغة الحلم الثانوية " تمارس فوريا تأثيرا استقرائيا وانتقائيا على أفكار الحلم"، وهذا يعني أنّ مقطع عناصر ثالوث: اللاّوعي/ ما قبل الوعي/ الوعي ليس مقطعا زمانيّا بقدر ما هو مقطع منطقيّ ضروريّ للفهم العلميّ. إنّ جميع الآليات تعمل في وقت واحد، وعلى هذا الأساس فإنّ الوعي ليس حاصلا راسبا ولا هو خزان متوحش وإنّما هو دائما نشاط نفسانيّ إنسانيّ دائم الحضور في الحياة اليومية بما فيه من خيال خلاّق، ولكن هذا الصراع يكون بطريقة قائمة على التضارب والتصارع.

وفي نهاية المطاف نستخلص "أنّ الحلم لا يقدِّم من الرغبة الكامنة في اللاوعي إلا شكلا آخر منها " فلماذا ؟

الرغبة والكبت :

اقترح فرويد نظريةً للاّوعي حركيّةً لأنه جعل الحلم "تعبيرا نفسيا عن رغبةٍ في حالة كبت"، ولكنّ هذا التعبير "تحقيق مقنَّع" لتلك الرغبة لأنّ الرّغبة اللاّواعية الّتي تروم التحقّق تصطدم بـ"رقابة" الوعي، وربما هي تصطدم جزئيا برقابة ما قبل الوعي أيضا. وعلى هذا النحو فإنّ كل إنتاج نفسيّ هو "تشكّلٌ وسط " بين قوّة الرغبة في اللاوعي وشدّة الكبت في الوعي . ومن هنا فإنّ مفهوم "الصّدام النّفسي" يصير جوهريا باعتباره صداما بين الرّغبة والمنع، بين رغبة لاواعية تروم التّعبير عن نفسها ورغبة واعية تروم كبْتَها. وهذا الصّراع أو الصّدام يتواصل في عمل جميع التّرابطات: فقد لاحظ فرويد أنّ الأفكار الخفيّة كثيرا ما تبدو لصاحبها ذاتِه غريبةً عنه وعسيرة التّمثّل، بل قد يكون التّعبير عنها مستحيلا، ولذلك تثير فيه أقوى ضروب المقاومة .

وفي "ما وراء علم النفس"[1] وُضِّحت هذه العملية على النحو التالي: " إنّ حركة الرغبة تمثِّل في جوهرها مطالبةً غريزيّة لاإرادية منتسبة إلى اللاّوعي، وهي تصير رغبة حلم في طور ما قبل الوعي (أي تصير استيهاما تتحقّق فيه تلك الرغبةُ)، وتحت ضغط الغرائز الجنسية والنزعات العدوانية تنشأ وتنتظم في مستوى ما قبل الوعي مجموعةٌ من مشاهد الطفولة أو من ذكريات مختلفة أحدث عهدا ، أو من تهيّآت ورموز آتية من الثقافة، والعكس ممكن الحصول أيضا: فقد يحصل أنّ حدثا من الحياة اليومية أو كلمة يسمعها الإنسان أو قراءة يطالعها تؤدي إلى اندفاعات لا واعية تستغل الظروف " لتعبّر عن ذاتها" وذلك من خلال هذا التّكوّن النّفسي أو ذاك، فلا وجود أيضا إذن لمنتوجات لا واعية مباشرة، ولا وجود لنظام آليّ في ترجمة اللاّوعي، وهذه الأمور كثيرا ما ينساها نقاد الأدب .

ويرى فرويد أنّ هذه العمليات والتصادمات ذاتها هي التي تفعل في جميع المكوّنات النفسية مثل الحلم والانزلاق اللفظي أو الهفوة السلوكية أو ظواهر الكبت أو عمليات الإنتاج الفني أو غيرها، وذلك حتّى إذا ما كانت هذه الأنشطة غير مؤتلفة بطبيعة الحال

---

(١) المصطلح الاصلي هو: Métapsychologie .

باعتبار أنها تشترك جميعا في "الاستيهام"، ففي هذا السيناريو الخيالي يتوهم الإنسان تحقيق رغبته اللاواعية وذلك بطريقة تغير شكلها قليلا أو كثيرا عن طريق العمليات الدفاعية(وهذا ما جاء عند "لابلانش[١]" و"بونتاليس[٢]" في بحثهما الذي بعنوان "ألفاظ علم التّحليل النّفسي[٣]")، وقد سبق أن تحدّثنا مرارا عن السيناريوهات التي تنظم الرّغبةَ لكنّ هذا المفهوم ذاته عامل في القراءة الأدبيّة على نحو بالغ الأهميّة وهذا ما يستدعي وجوب العودة إليه في اللاحق من الدراسة.

التأويل :

"يمكن أن نصف علم النفس التحليلي على أساس كونه تأويلا، أي إبرازا لما في آلية معينة من معنى خفيّ "فالتأويل يُبرز طرائق الصّدام الدفاعي وهو يهدف في النهاية إلى إظهار الرغبة التي تتكون في كل إنتاج منتسب إلى اللاّوعي". (من كتاب "لابلانش" و"بونتاليس الذي بعنوان : لغة علم النفس التحليليّ)

---

(١) هو: Laplanche معاصر .

(٢) هو: Pontalis معاصر .

(٣) العنوان الأصلي هو: vocabulaire de la psychologie .

ولن نعالج هنا المشاكل التقنية لعملية التأويل في العلاج النفسي الذي تلعب فيه دورا حركيا، وإنّما سنركّز الاهتمام على النقاط الهامة التي تعيننا دون سواها:

- كل خطاب هو ذو ألغاز عند المحلل لأن كل خطاب تترابط فيه عمليات ودلالات لا واعية وواعية.
- يمكن أن نقارن التحليل النفسي بعمل مفتّش الشّرطة: جمْع كل القرائن المجهولة والخفية أو المهمَلة ثم فرزُها بعد ذلك قبل تدبُّر ما بينها من علاقات وقرائن أكثر وضوحا، وأخيرا تنظيمها للوصول إلى حلّ يكون مُقنعا وناجعا في الآن ذاته.

وفي عمل المحلل النفسيّ كما في عمل المفتش يمكن أن تحصُل القرينةُ من كلّ شيء: من حركة أو كلمة أو نغمة، ومن التّطابق أو الاختلاف بين مختلف الرّوايات الخاصّة بحدث معين أو بنسيان شيءٍ ما أو بانحرافات أو إنكارٍ دالٍّ على ضرب من الاعتراف أو بغير ذلك، فكلٌّ من المفتش والمحلّل النفساني يعيد بناء الحكاية، وفي الحالتين يُراد بلوغُ حقيقة تبقى عسيرة التحديد والإدراك.

نلاحظ أيضا أنّ الحلّ لا يلطّف "رغبة المعرفة" عندنا ويهدّئها بقدر ما يثيرها ويُذكيها: ذلك أنّنا نشرع في التّأويل بدورنا انطلاقا

من بعض العناصر التّي لم يُتَتَّ فيها والّتي تمكّننا من تغيير التأويل الذي قام به غيرُنا: وقبل أن تبرز هذه الظاهرة في النقد الأدبيّ عُرفت في نصوص علم التحليل النفسي حيث يعاد تأويل حالة المريض الواحد عشرات المرات بطرق مختلفة، ثم إنّنا - أخيرا - نغير تأويلاتنا ذاتها باستمرار لأنّه لا يوجد تأويل من تلك التأويلات يستوفي جميع إمكانيات الدلالة التي يمكن أن تنبع من كلمة أو من حدث معيش أو من متخيَّل ملموس معين .

في مقال تضمنه بحث " كارلو قنسبرغ[1]" الذي بعنوان "مناقشة[2]" أدرج هذا الدّارسُ علمَ التحليل النّفسي ضمن منظومات "العلامات" الخاصة بالمعرفة على أساس قيامه على تأويل "العلامات" أو القرائن" أو "الآثار" فكان - من ثمَّ - شبيها عنده بالطبّ أو التاريخ أو بالبحث البوليسي أو بـ" تأويل النّصوص". وهذا الضّرب من المعرفة يُجعل فيه موضوعُ الدّراسة فرديا دائما لأن الدّارس ينظر إليه في تفرده، وبذلك يكون علم التحليل النفسي مضادّا للمعرفة في العلوم الكمية لأنّه ضرب من المعرفة قائم على معرفة غير مباشرة،

---

(١) هو: Carlo Guinsburg .

(٢) العنوان الأصلي هو: Débat .

معرفة مدارُها " القرائن والملابسات" (علامات، آثار، اتجاهات مختلفة في البحث...). وليس في هذا الحكم وصْم بالسلبية، وهذا ما ذهب إليه "غنسبرغ" عندما أكّد "الحيرة المزعجة" التي تواجه الدارس في بحث العلوم الإنسانية حيث يكون الإنسانُ مكرَها على اختيار أحد حلّيْن كلاهما ذو إشكال: " فإمّا أن يتبنّى أمرا ضعيفا علميا لكنه يؤول إلى نتائج مقبولة، وإما أن يتبنى أمرا مقبولا علميا لكنه موصل إلى نتائج ضعيفة الأهمية". ونقاد التحليل النفسي مترددون بين هاتين الوضعيتين، وفيما يخصّنا اخترنا أن نعرض هنا هذه الفرضيات والمفاهيمَ التي تجعل من هذا البحث تقنية ونظرية جديدتين في التّأويل، ويمكن أن نجد هنا قواعد ونظريات مشتركة، ولكن إقصاء حضور ذات المحلل فيها إقصاء تامّا أمر مستحيل.

القراءة النفسانية:

النّقد القائم على التحليل النفسي هو "نقد تأويلي". علم تحليل النفس = تحليل النّفس، وشبيه بذلك قولنا: تحليل النص، وستونع في هذا المجال عدّةُ عبارات مبتكرة للتعبير عن خصوصيات عدة عمليات مختلفة مثل" النقد النفساني" و"التحليل الدلالي"،و"التحليل النصي" و"القراءة النّفسانيّة" وغيرها.

- **الصورة في الزّربية:** إنّ الكاتب مثل النّساج التقليدي ينسج نصّه من صور يراها ويريدها، ولكن لحمة النسيج تصور أيضا صورة غير مرئية ولا إرادية، هي صورة خفية تنشأ من تقاطع الخيوط، هي سر العمل (بالنسبة إلى الكاتب والى قرائه) وهذا ما يمثّل فخًّا يقتضي التأويلَ لأن هذه الصّورة موجودة في كل مكان وغير موجودة في مكان محدَّد، والواقع أننا هنا إزاء تعدد في الصور الممكنة، والنص الذي هو منته في ظاهره هو عند القُرّاء في الحقيقة مجال تحوّلات لا نهاية لها، وفي هذا السياق تخطر ببالنا أيضا لوحات الرسم التي تمثل فخا حقيقيا للبصر أو خُدعةً بصريّة. إنّ كلاًّ من النص الأدبي ولوحة الرّسم يمثّلان دعوات عديدة إلى الخيال وإلى الكلمة وإلى أنشطة مختلفة يمارسها قارئ النص أو مُشاهدُ اللوحة.

النقد النفساني هو معالجة التأويل معالجة خاصة:

في هذه العملية يكون النقد النفساني جزئيا، وينبغي أن يُسلَّم فيه بكونه محدود المدى إذا ما قورن بأشكال أخرى من النقد، وعلى ممارسه أيضا أن يبيّن في كلّ مرة اختياراته وأهدافه ومنهجه . وبهذه الطريقة يمكن أن نغادر "برج بابل" الغامض إلى أمور محدّدة وقابلة للفهم أي يمكن أن نخرج من الغموض إلى الوضوح.

• **النقد التحليلي ممارسة تحويلية: معالجة التأويل معالجة خاصة:**

إن التحوّل هنا لا يخصّ "هيكل الكاتب ولا هيكل عمله، وإنّما هيكل الأثر المقروء"، والنّاقد في هذه الممارسة يكون موزّعَ الاهتمام بين موضوع الخطاب الذي هو مدار التأويل وموضوع الذات التي تمارس ذلك التأويل (انظر بحث"سميرنوف[1]" الذي بعنوان "الأثر المقروء[2]")، أي بين كاتب الأثر وقارئ العمل النقديّ وهنا يتضح الفرقُ الكبير بين هذه الوضعية والوضعية القائمة بين الطبيب النفسي ومريضه الذي على أريكة العلاج.

لقد سبق أن لاحظنا اختلافات عديدة بين مشهد معالجة المريض النفسيّ في الطبّ النفساني ومشهد القراءة في النقد التحليلي ففي المشهد الأوّل نجد كلمة المريض الخاصة به ويقابلها في المشهد الثاني نص مكتوب للعموم كما نجد في المشهد الأول ألفاظا غير ذات نظام، أمّا في المشهد الثاني فنجد كتابة فيها اجتهاد في الصياغة إلى حد التّنظيم الدقيق أحيانا، وفي المشهد الأول يكون المعالِج قريبا من المعالَج، أمّا في المشهد الثّاني فيكون النّاقد بعيدا عمّا ينقد بعدا مكانيا وتاريخيا أيضا. وفي المشهد الأول يجد المعالِج ترابطات حرة عليها يُقِيمُ

---

(١) هو: Smirnoff معاصر .

(٢) العنوان الأصلي هو: L'Oeuvre lue .

تأويلاته وبها يستطيع أن يختبر مدى جدواها وصوابها، أما في المشهد الثاني فلا وجود لهذه الترابطات، ولنضف إلى هذا وجهَ اختلاف آخر يتمثل في أنّ ما يطلبه المؤلف من القارئ المتخيَّل أو الحقيقيّ ليس هو ما يطلبه المحلّل من الطّبيب النفسانيّ وأنّ ما ينتظره القارئ ليس هو ما ينتظره المحلل النفسي، وأخيرا فإننا نتمثل بما قاله" لا كان" في بحثه الّذي بعنوان "كتابات[1]": إذا اعتبرنا علماء التحليل النفسي "ممارسي رموز" فماذا يمكن أن نقول عن المؤلفين إذن؟.

بقدر تنبهنا إلى ما به يتميّز النّصُّ الأدبيّ وإلى خصوصيّة الإنتاج فيه وإلى تميّز العلاقات الذاتية المتفاعلة التي تُعقَد حوله يكون تساؤلُنا فيما بعد عن كيفية "تبنّي" المنهج المتصل بالوضعية التحليلية(في معناها الضيق) في ممارسة قراءة الأثر الأدبي.

٢ـ الاستعانة بعلم التحليل النفسي في الأدب:

لقد اضطلعت بعضُ النصوص الأدبية بدور" الواسطة" بين المعالجة الطبية ووضع النّظرية في مجال الأدب، فوضّحتْ فرضيات ناشئة وأعطتها مصداقية وأشاعت – في النهاية – بين الناس مكتَشفاتٍ فريدةً كانت في أصلها خاصة بالمجال الطّبّي، وأشهر الأمثلة هو ما

---

(١) العنوان الأصلي هو: Ecrits .

كتبه فرويد عن "عقدة أوديب"، وسنرى فيما بعد أيضا كيف بنى "لاكان" نظرية خاصة وذلك انطلاقا من وظيفة الْرسالة في اللاوعي كما جاءت في قصة " بو[1] " التي عنوانها "الرسالة المسروقة".

ولكن النصوص الأدبية يمكن أن تصلح أيضا كأقطاب مرجعية للتثبت من هذا الوجه الخاص أو ذاك من المذهب أو لتبيينه وتفصيل القول فيه بأمثلة دقيقة.

فرويد واكتشاف عقدة أوديب:

منْ مِن النّاس اليوم يجهل التعريف الأدنى لعقدة أوديب؟ إنّها تمثّل الرّغبة المحرّمة إزاء الأمّ والرغبة القاتلة إزاء الأب، ولكن فهم هذه العقدة كان وعرا في البداية، وعندما كان فرويد في أوج حيرته إزاء هذه المسألة تذكّر مأساة " سوفوكليس" التي بعنوان "الملك أوديب" وهي مأساة تمثل على نحو صريح تحقُّقَ هاتين الرغبتين كما تمثل العقاب فيهما، وبذلك تحققت النّجاة، وعلى هذا الأساس انتهى إلى بناء مفهوم متصوَّرٍ ذهنيّ سيقلب الآراء الموروثة عن الطفولة وعن تنظيم شخصية الإنسان وعن الرغبة الإنسانية. ولكن هذه المسرحية المنشأة في مجتمع مندثر قد وجدت قوة ومكانة غير متوقعتيْن بقدر ما

---

(١) هو: Edgar Allan Poe (١٨٠٩□١٨٤٩) كاتب أمريكي .

هما استثنائيّتان في الثّقافة الغربيّة الحديثة. ومنذ اعتماد فرويد على هذه المسرحية لم تتوقف إعادة قراءتها في جميع الاتجاهات، وقد ربط فرويد بين عناصر أربعة فيها هي :التّرابطات التي لمرضاه، وترابطاته الخاصة، ومسرحية الملك أوديب، ومسرحية هاملت. وتنتظم هذه التّرابطاتُ المتنافرة حول نقطة تلتقي فيها جميعا وهي تتمثّل في كون فرويد قد تبين من خلال هذه الاختلافات المتعددة تكرّرَ عنصر ثابت جامع يتمثل في الرغبات الغرامية والعدوانية إزاء الأب والأم .

وفي المقدمة التي عقدها لـ "هملت وأوديب" لخّص جان "ستاروبنسكي" حركة فكرة فرويد بما يلي:

- الأنا هو مثل أوديب
- أوديب هو نحن إذن.
- هاملت هو أيضا أوديب لكنّه مكبوت.
- هاملت هو المصاب بالعُصاب أو الهستيري الذي عليّ الاعتناءُ به يوميا.

فرويد يقرأ أوديب ملكا:

لا توجد عند فرويد قراءة كلّيّة أو مسترسلة للمأساة، وتعتبر مقدمة "ستاروبنسكي" أول دراسة كاملة للصفحات التي خصصها

فرويد لمسرحيتيْ أوديب وهاملت خلال اهتماماته النظرية بعقدة أوديب. وسنورد هنا بعض نقاط تفكيره على النّحو التّالي:

من خلال مسرحية أوديب اكتشف فرويد" التّعبير الفردي والجماعي للرغبة الفردية التي يشترك فيها مع مرضاه من الجنسين "، فالنموذج الأسطوري يبدو في جملته كاللاّزمة لهذه الفرضية الجديدة، كما يبدو أيضا العنصرَ الضامن لاتصالها بجميع البشر" ولكن لا ننسى أنّ أوديب قد جعل هذه القيمة ثابتة كونية أي مطلقة وموجودة عند جميع النّاس لأنّه نقلها إلى سياقها الثّقافي الحديث في شكل أحلام وظواهر مرَضيّة خاصّة وألفاظ معيّنة بصدد التّحليل لتكوّن شبكة جديدة تضمن طابعها المطلق أوالكوني.

فالبطل المأساوي الذي هو أوديب قد صار الوجه الرّمزي للرّغبة الطّفوليّة الّتي نسيناها ولكنها ما زالت قابعة فينا. وفي مسرحية أوديب ارتقى الطفل إلى مرتبة البطل، وهذه هي بالذات النقطة التي بدّل فيها فرويد دلالة المسرحية وهو ما يظهر في قوله " ليس لأوديب لا وعي(خاص به) لأنّه لاوعينا جميعا وأقصد أنّه أحد الأدوار الجوهرية التي تزيّتْ بها رغبتُنا".

فالبطل المأساوي ذو منزلة مزدوجة: إنّه المضطلع بالبحث ومدار البحث في الآن ذاته، إنه "الباحث الّذي يُبحَث عنه"، وتنظّمُ حركة

التراجيديا العملَ المزدوج المتمثل في عدم المعرفة وفي حصولها إلى أن تظهر الحقيقةُ الصاعقة التي انتهى إليها أوديب والمتمثلة في أنّ المجرم الّذي أطارده هو أنا.وقد وجد فرويد في أوديب تماثلا مع ذاته كما وجد تماثلا بين علم النفس التّحليلي وهذا البحث الموجع عن الحقيقة التي هي ضحية العمى حيث يواجه الباحثُ الوجه الآخر المجهول من ذاته، ومن هنا فلا محيد للذات الباحثة عن الانقسام الذي لا يرحم.

وقد وجد فرويد أيضا تماثلا مع سوفوكليس، فهذا الكاتب استطاع أنّ ينظّم هذه المغامرة التي يخوضها رجل يتساءل عن هويّته وأصوله و تاريخه.

فرويد يقرأ هاملت:

فيما يلي ما كتبه فرويد بخصوص هذا الأثر:

" هذا أثرٌ آخر من المآسي المسرحية العظيمة، إنّه مسرحية هاملت لشكسبير، وهي قائمة على نفس الجذور التي قامت عليها مسرحية الملك أوديب: ففي مسرحية أوديب أُبرزت التصوّراتُ التخيّليّة والرّغبات الخفيّة لدى الطّفل وتمّ تحقيقُها كما لو كان الأمر حلما. أمّا في مسرحية هاملت فإنّ تلك التصوّرات والرّغبات تبقى مكبوتَةً ولا نعرف وجودها إلا من خلال نتائج الكبت التي تثيرها، تماما كما هو الأمر في حالات مرض العُصاب. والأمر الغريب في

هذه المسرحية يتمثل في كون الدراما هنا ذات تأثير كبير، ومع ذلك نتبيّن فيها طبع البطل بوضوح. إنّ هذه المسرحية قائمة على تردّد هاملت في القيام بالانتقام الذي كُلّف به، ونصُّ المسرحية لا تُذكَر فيه أسبابُ هذا التردّد ولا دواعيه، وحتى محاولاتُ التأويل العديدة لم تمكّن من اكتشافها: فما الذي يمنع هاملت من القيام بالمهمة التي أوعز له بها شبحُ أبيه؟ ينبغي الاعتراف بأنّ الذي يمنعه من ذلك هو طبيعة هذه المهمة ذاتها: إنه يستطيع فِعْلَها، ولكنّه لا يستطيع أن ينتقم من رجل أزاح أباه وحل محلّه بجانب أمّه، أي من رجل حقّق الرّغبات الّتي كانت مكبوته فيه أثناء طفولته. ومن هنا فإنّ الرّعب اللاواعي الّذي كان من المحتَمَل أن يدفعه إلى الانتقام قد عوّضَه الندمُ وعذاب الضمير في الوعي. فبدا لهاملت أنّه لو تأمل ذاته تأملا دقيقا لاكتشف أنّه ليس أفضل من مرتكِبِ الخطيئة الذي يريد أن يعاقبه: لقد ترجمتُ بهذه العبارات الواعية ما كان ينبغي أن يبقى لا واعيا في نفس البطل، ولو قال قائل إن هاملت كان هستيريا فإنّ ذلك لن يكون إلا إحدى نتائج عمل تأويلي ، وما تفضحه المحاوراتُ مع

"أوفيلي[1]" من اشمئزاز إزاء الجنس يتطابق مع هذا العرض المرضي" (من كتابه: تأويل الأحلام نُشر سنة ١٩٦٧).

وفيما بعد بحث فرويد عن جذور البطل " هاملت" في شخصية شكسبير. يبدو أنّ نصّ فرويد سالف الذّكر يتضمّن جميع المآخذ التي يُتّهم بها اليوم علم التحليل النّفسيّ التطبيقي: ففيه دراسة الشّخصيات دراسةً نفسيّة، وفيه أحكام من الطّب النّفسي تصدر في شأن شخصيات أدبية، وفيه تأويل نفسيّ للشخصيات دون قراءة الأثر الأدبي قراءة دقيقة، وفيه تطابق أو تماهٍ بين الكاتب والشخصية التي ينشئها، ورغم جميع هذه المآخذ فإن أكثر القراءات دقة ومهارة لم تستطع التشكيك في سداد هذا التحليل ذلك أنّنا كنا آنذاك في لحظة اكتشاف علم النّفس التحليلي و لم نكن كما نحن الآن في زمن صارت فيه الأمور معروفة بل بديهية رتيبة: فمسرحية هاملت كانت في ذلك الوقت وثيقة الصلة بالتحليل الذاتي وهو ما حال دون قدرة فرويد على إعطائنا العملَ المترابط الذي أدّى إلى هذا التّأويل لأنّ هاملت لم يكن عند فرويد المريضَ الهيستيري (حسب "ستاروبنسكي") فحسب،

(١) الاسم الأصلي هو: Ophélie .

وإنّما كان أيضا - في جانب منه - يمثّل فرويد وهو يواجه "عُصَابَهُ" الشخصي. لقد كتب شكسبير مسرحية هاملت بعد وفاة أبيه بسنة.

إنّ إدراج فرويد شخصيتَه داخل تحليله لهذه المسرحيه قد فتح أحد أهمّ أبواب الإفادة والخصب في قراءة النصوص قراءة تحليلية نفسية، فلم يعد الأثر الأدبي ظاهرة مَرَضية عَرَضية ولا كلاما بصدد التحليل وإنما صار يعطينا شكلا رمزيا يخص أحد مظاهر نفسيتنا اللاواعية وهو مظهر لم يكن له وجود فيها قبل جهود فرويد.

وأخيرا فإنّ مأساة "أوديب" القائمة على رجوع المكبوت تساعدنا في فهم مأساة أخرى قائمة على الكبت وهي مسرحية هاملت. فإذا كان أوديب هو اللاواعي فإنّ هاملت ذو وعي يرمز إليه أوديب. و مقابل هذا فإنّ هاملت هو الضّمان الّذي يثبت حقيقة أوديب من حيث هي مبدأ تفسيري كوني قبل أن يصير هاملت ذاته مثالا للكبت الهستيري. ومع بداية هذه الممارسة كانت بداية منهجٍ سيسعى فيما بعد إلى إضاءة النّصوص بعضها ببعض، وعلى هذا النحو فإنّ أوديب وهاملت صوتا واسطة بين ماضي فرويد ومرضاه (كما قال ستاروبنسكي)، وهما أيضا صورتا وساطة بين فرويد وذاته، واذا كان أوديب وهاملت "ضمان لغة مشتركة بين الناس "

هي اللّغة الّتي ستفرض في ثقافتنا تدريجيا أمرا بديهيا جديدا ومشتركا فإنّهما سيصيران صورتيْ وساطة بيننا وبين فرويد وبيننا وبين أنفسنا.

ووظيفة النص الأدبي هذه من حيث هو واسطة هي وظيفة جوهرية ولا يمكن أن يضطلع بها النّص إلاّ إذا كان حيًّا أي إلا إذا كان مقروءا قراءة تكون محاورة معه رغم جميع الفواصل الثّقافية والتاريخية التي تفصل القارئ عنه. إنّ قراءة كهذه هي دائما " خيانة خلاقة" وذلك مهما تكن طرائقها (من كتاب "إسكربيت"[1]: علم الاجتماع الأدبي[2]).

"لاكان" و"الرسالة المسروقة" لبو:

إن الدّراسة التي خصّ بها " لاكان" الرّسالةَ المسروقة في كتابه : "كتابات " دراسةٌ تمثل نصّا صعْبا: لقد أدخل "لاكان" نموذجَ اللّسانيات التّوليدية في مجال علم النّفس التّحليلي محاولا بذلك صياغةَ نظريّة جديدة للاّوعي وللقوانين الّتي تنظّم العلاقات الذّاتية المتبادلة، والواقع أنّه كان يبحث عن " منطق اللاوعي" وعن منطق العلاقات الذاتية المتبادلة وعن صلة هذه الأمور بالحقيقة. وقد رأى سنة ١٩٥٦

---

(١) هو: Robet Escarpit ناقد فرنسي معاصر .

(٢) العنوان الأصلي هو: La Sociologie de la littérature .

أنّه قد حقق ما يريد بفضل قراءة نصٍّ بحثٍ بوليسي كتبه" بو" في شكل أقصوصة، فنحن إذن أمام بحث بوليسيّ آخر (بعد "أوديب وهاملت") سيقوم به المفتّش "دوبين" بنجاح.

لم يربط "لاكان" هذه القصة بالأحلام ولا بالتّرابطات عند المريض أو المريضة كما لم يربطها بذات المحلّل النّفسي الّذي يكتبها كما كان الأمر في دراسة فرويد، وإنّما عمد إلى الرّبط بين ضربين من النّصوص حتّى ينتج نصّه: لقد ربط نصّ فرويد (وهو نظريّ) بنص "بو" (وهو نتاج قصصي متخيل). وسيقيم تفكيره على هذين النصين ليستخلص " الحقيقة" أو أنّه سيعيد التّفكير في النّصوص الفرويدية بواسطة قصّة قادرة على إبراز الحقيقية التي يريد أن يُعلِّمَ النّاس إيّاها. ولئن استمرت منزلة قصّة "بو" هذه غامضة، فإنّ ذلك لا ينقص شيئا من جدوى هذه الدّراسة التّي لا تكتفي بإعادة التّحقيق البوليسي الذي قام به المفتّش " دوبين" قصد العثور على حلّ آخر للّغز وإنّما هي تتوق أيضا إلى البحث عن قوانين اللّغز وكذلك عن قوانين التّحقيق في اللّغز.

مأساة التداعيات:

لقد أبرز لاكان من هذه القصة المشهدين اللذين يمثلان لب الحكاية:

- **المشهد الأوّل** يجري في أحد المجالس الملكية الخاصّة: تتلقّى الملكة رسالة، وفي تلك اللّحظة يدخل الملك، فتحاول التستّر بوضعها على الطّاولة "مقلوبة ولكنّ حروفها المكتوبة إلى الأعلى"، ولاحظ الوزير اضطراب الملكة وفهِمَ سبَبه، ولهذا أخرج من جيبه رسالة مماثلة ووضعها بدل الرّسالة الأولى الّتي أخذها. ورأت الملكة سرقةَ الوزير رسالتَها ولكنّها لم تستطع أن تفعل شيئا وهي تعلم أنّ الرّسالة صارت عند الوزير وهو يعلم أنّها تعلم ذلك.
- **المشهد الثاني** يجري في مكتب الوزير: بعد أن فتّشت الشّرطة عن الرسالة بلا جدوى طلب المفتش "دوبين" مقابلة الوزير، وخلال تلك المقابلة وبنظرات عينيْه من وراء بلور نظارته الأخضر لمح الرسالة وسط أوراق بيضاء مدعوكة مهملة موضوعة على مرأى من جميع الناس في صندوق بطاقات جُعل على ركيزة المدفأة. ومن الغد عاد إلى مكتب الوزير وافتعل حادثا لفت انتباهه ، وفي تلك اللحظة سرق الرّسالة والوزير لا يعلم أنّه لم يعد يملك

الرّسالة والملكة تعلم أنّه لم يعد يملكها، أمّا المفتّش "دوبين" فيعلم أنّه لم يعد يملكها: لقد أعاد الرّسالة إلى الملكة ووضع مكانها ورقة أخرى على سبيل السّخرية وهو ينتظر اللّحظة التي يكتشف فيها الوزير هزيمته.

لقد أهمل "لاكان" كلّ دراسة نفسيّة للشّخصيات وعمد إلى قراءة هذه القصّة قراءةً بنيويّة، ذلك أنّه حلّل المشهد الثّاني باعتباره إعادة للمشهد الأوّل: إنّ كلاًّ منهما قائم على النّظام ذاته المكوَّن من ثلاثة وجوه أو أطوار مترابطة بواسطة نفس الحدث وهو السرقة التي كان مدارُها الرّسالة ذاتها في المشهدين. وبعد أن حصّل "لاكان" هذه النّتيجة سيبحث في تنظيمها المنطقيّ:

منطق صلات العلاقات بالحقيقة:

لقد بدأ "لاكان" بتحديد مختلف مواقع الفاعل إزاء الحقيقة وذلك بتحليل نظام النظرات حسب المعادلة التالية: الرؤية = المعرفة. "توجد إذن ثلاثة أزمنة تنتظم فيها ثلاث نظرات ألقاها ثلاثة أشخاص وفيها يتغير الناظر في كل مرة:

* النظرة الأولى هي نظرة لم تر شيئا وتمثّلها نظرة الملك ونظرة الشّرطة.

* النظرة الثّانية هي نظرةُ النّاظر الذي يرى أن الناظر الأوّل لم ير شيئا وهو ما جعله يتوهم أنّ ما جعله ظاهرا لن ينكشف، ويمثل هذه النظرةَ الوزيرُ وقبلَه الملكةُ.

* النظرة الثالثة وهي نظرة الذي يرى أنّ ترْك الملكة ثم الوزير ما يراد إخفاؤه مكشوفا أمرٌ يُسهِّل الاستحواذ عليه، وهذه النظرة هي نظرة الوزير في البداية ثم نظرة المفتش "دوبين" في النهاية" .

ويلاحَظ في هذه المنظومة الدقيقة غيابُ عنصرين هما الملكة والملك: أمّا الملكة فقد رأت وعرفت - خلافا للوزير - أن رسالتها قد أُخِذت منها ، كما عرفت أيضا أمرا آخر مختلفا وهو أنّ "دوبين" ليس كالوزير وأنّه سيعيد إليها الرّسالة. ولهذا فإنّها لا تنتمي انتماء تامّا إلى هذه الفئة التي تمثّل الباحثَ في مواجهة الحقيقة، أمّا الملك، وهو العنصر الغائب الثاني في هذه المنظومة الدقيقة، فيبدو أعمى من البداية إلى النهاية فكأنه خارج تماما عن هذه القضية ولذلك يبقى مثار لغز.

منطق الترابطات الذاتية:

لاحظ "لاكان" أن الملك والوزير والمفتش "دوبين" يتتابعون ويتبادلون مواقعهم في نفس الوضعية من المشهديْن ولكن في أزمنة مختلفة. إنّ الرسالة (وهي رمز الدال ورمز الحروف الأبجدية) هي التي

تدور بين الشخصيات، وبدورانها تُجعَلَ الذّواتُ المضطلعةُ بالفعل دائرة على عدد محدود من الأماكن الثابتة. وهذه الرسالة ليست لأحد منهم، وإنّما الحصول عليها أو عدم الحصول هو الذي يعطي الشّخصيات هذا الموقع أو ذاك، وهذا يثبت التحديد الكبير الذي تتلقاه الذاتُ الباحثة من مسار الدّال، " فكلّ ذاتٍ هي خاضعةٌ إذن "لنظام رمزي" يتجاوزها و يحدّد منزلتها مهما تكن مواهبها الفطريّة ومكاسبها الاجتماعية ومهما تختلف طبيعتها أو جنسها".

هذه كلها أمور مجرّدة جدا، ولكن إذا اعتبرنا أنّ الرسالة تمثّل "عضو الذّكورة" أو تمثل "جسد امرأة" (معبّرا عن تقمّص الذّكورة أو عن رمز الذكورة الغالب) فإنّ كل شيء يصير واضحا: فنحن أمام مشهديْن يبنيان قصة أودبية الرمز قائمة على مركّب الخصاء، ونحن إزاء ثلاثة وضعيات: وضع الأب ووضع الأم ووضع الابن، ولا نجد انتقالا في المواضع إلاّ للوزير الذي يرمز إلى الابن العاقّ والمفتّش "دوبين" الذي يرمز إلى الابن الوفيّ الذي يعيد في النهاية جميع الأمور إلى نصابها الذّي كانت عليه مقابل صفقة مع الملكة لا تُوضَّح في القصّة. إنّ الوزير والمفتش هما الوجه الوحيد (المزدوج) من الذات.

والواقع أنّ "لاكان" قد رفض في هذه الدراسة كلَّ تحليل لوجوه التفرد في الخطاب اللاّواعي لأنّه يرى أنّ كلّ ذلك لن يكون إلاّ غشاءً خياليّا مبتذلا رغم أن وجوه التفرد هذه يمكن أن تشتمل على التّعليل والبرهنة.وقد بين "دريدا[١]" في بحثه : "عامل الحقيقة[٢]" أن دراسة "لاكان" هذه قد أخذ فيها صاحبها عدّة نقاط ملموسة من الدراسات التي كتبتها "ماري بونابرت[٣]" عن القصاص "إدجار بو"، كما بيّن أنّ الاتّجاه هو الذي يختلف بينهما: فـ "لاكان" حدد قانونا كونيا عاما عن الترابطات الذاتية المتعلقة برمز الذكورة: إنّ الملك رمزُ سلطة خوّله إيّاها رمزُ الذّكورة بشرط أن يعهد بحراستها إلى الملكة التي لا تملك هذا الرمز، وليس لها إلا حقُّ توريثه، وعليها أن تكون مخلصة للملك (بحكم عقد الزواج) ثم بحكم كونها إحدى رعاياه. والوزير ظن نفسه قويّا جدّا لمّا كانت الرسالةُ في حوزته، لكنّه "تأنّث" بعد أن سُحِبت منه، أمّا المفتش "دوبين" فإنّه لم ينج من هذا المآل إلا عندما أعاد الرّسالة إلى الملكة . وعلى هذا النحو تتّضح قوّةُ

---

(١) هو: الفرنسي المعاصر Jacques Derrida .

(٢) العنوان الأصلي هو: Le Facteur de la vérité .

(٣) هي: Marie Bonaparte فرنسية معاصرة .

الانسجام بين هذا القانون المسجَّل في اللاّوعي وقوانين المجتمع الأبوي الذي يضمن الحاجة الكونية إلى هذا القانون.

وبفضل قراءة القصة على هذا النحو اعتبر "لاكان" أنّ "اللاوعي مبنيّ مثلما اللغة مبنية" وبمقتضى ذلك جعل رمزَ أوديب منطقا عامّا لذات الفرد في إطار نظامٍ يعتبر فيه أن اللاّوعي ذو هيكل كهيكل الكلام (وهذا ما أكده في بحثه الذي بعنوان "كتابات")، وهذا يعني أنّ بنية اللاّوعي كبنية "اللّغة"، أي إنّنا إزاء إمكانِ تداعياتٍ لا حصر لها انطلاقا من عناصر محدودةِ العدد، ولكنّ هذه الإمكانيات عديدة ومترابطة فيما بينها بطرق تمييزية، وفي اللسانيات يكون كلّ ترابط بين عناصر اللّغة موسوما بما هو غائب فيه وموجود في غيره، ولكن الملاحَظ أنّ هذا التّمييز لا وجود له في منطق اللاوعي: فاللاوعي لم يعد هنا عامل تمييز فريد في إسناد دوالّ الرّغبة والمؤثرات الأوليّة التي تُميّز فردا بعينه من سائر الأفراد على النحو الذي تتميز به كلمةٌ من سائر الكلمات في اللغة، فنحن في هذه القصة إزاء رسالة ترمز إلى دالّ وهو "رمز الذّكورة"، وهو الممثِّل الوحيد للرغبة وهو الذي يحكم جميع الذوات: فالتحليل النفسي هنا قائم على تأكيد استعلاء عضو الذكورة أو رمز الذكورة الذي هو

شعار الجنس الفريد وهو " غير قابل للقسمة أو للتشارك"، واللاّوعي في هذا التحليل يعمل (كما تعمل الآلة) حسب المراوحة المتكررة بين حضور رمز الذكورة (ممثلا في الرسالة) أو غيابه لدى مختلف الشخصيات حسب أطوار القصّة.

وقد أبرزت هذه القصة اشتغال هذا النّظام الحتميّ مضيفة إليه سمة دائرية: "فالرسالة تنتهي دائما بالوصول إلى صاحبتها رغم ما يحصل لها من مغامرات". إنّ الرّسالة التيّ هي بحوزة الملكة تعود دائما إلى الملكة، ولكنها خلال رحلتها قد تمّ "تحويلها" أو "عدم تسليمها"، غير أنّ مسارها يعيدُها دائما إلى نقطة الانطلاق: فقصة الرّسالة الوحيدة تتمثل في تكرر سرقتها وفي تحويل وجهتها وفي عودتها إلى حيث ينبغي أن تكون: إنّه نظام منطقيّ للعودة إلى نظام الأشياء الأول، وهذا يفترض نسيان مرسل الرسالة الأوّل، ونسيانَ اضطراب الملكة عند دخول الملك عليها ونسيانَ تعدّدِ الرسالة ومحتوياتها، بل إنّ تحويل اتجاه الرّسالة ينطلق من الملكة إلى "ركيزة المدفأة" وهو ما

يوحي بساقيْ المرأة[1] في مكتب الوزير: فتحوُّلُ الأخيلة الشّهوانية من أوديب المذكّر إلى الخصاء المعبَّر عنه بالتأنيث هو الذي ينسج هذا التحليل الذي يجعل من "مغزى القصة" قانونا رمزيا.

إنّ تأسيس قراءة نفسانية على منطق "لاكان" هذا لن تكون مجدية ما لم تأخذ بعين الاعتبار أول عمل خُصّص لفهم فكره في هذه الندوة.

الأدب واختبار النظرية:

في بداية بحثه الذي بعنوان "غرافيدا[2]" كتب فرويد متحدِّثا عن الشعراء: "نحن والشعراء ننهل من نفس العين ونعجن عجينا واحدا، ولكنّ كلاًّ منّا يفعل ذلك بطريقته الخاصة". والدراستان اللتان عرضناهما تعترفان للأثر الأدبي بمعرفة متساوية عن اللاوعي بين الشعراء وعلماء النفس، ولكنها معرفة تُعالَج بطريقة مختلفة عند كلٍّ طائفة منهما.ونصوص الأدب ونصوص علم النفس التحليلي يوضح

---

(١) أولاً لأن الركيزة هي ما يقوم عليه الشيء (أي الركيزة في المدفأ والساقان عند المرأة)، وثانيا لأن هاتين العبارتين متشابهتان لفظيا في اللغة الفرنسية، بل هما في الفرنسية من جذر واحد: jambages – jambes .

(٢) عنوانها الأصلي Gravida وهي للدنمركي J.W.Jensen (١٨٧٣–١٩٥٠) .

كلٌّ منهما الآخر. ولكنّ خصوصيّات العمل الأدبي لم تُؤخَذ بعين الاعتبار وذلك بسبب تركيز الاهتمام على نتائج الحقيقة الحاصلة من هذا اللقاء المدهش بين هاتين الطريقتين.

وفي إطار هذا التحمس لاكتشاف علم التحليل النفساني لعبت الأساطيرُ والأدب دورا كبيرا في بناء النظرية واختبارها وتعليلها، فالبحث الذي عنوانه "دقائق مجتمع فييّنا[1]" يكشف هذا الغليان الذي للقرّاء وهو غليان غير منظّم لكنّه حيّ ومؤدٍّ إلى الاكتشاف. ونحن مازلنا نقرأ بولوع شديد جملة من أعمال "أوتورانك[2]" منها على سبيل المثال" أسطورة ميلاد البطل[3] أو "دراسة الصِّنوِ[4]" أو "دون خوان[5]" أو "صدمة الولادة[6]" حيث انطلق " رانك" من صراع أوديب ولكنه رفض استعلاءه عندما اكتشف أهمية الأطوار الزمانيّة الأولى من الحياة النفسية. إنّنا نقرأ " للإثبات" أو "للتّمثيل"،

---

(١) العنوان الأصلي هو: Les Minutes de la société de Vienne .

(٢) هو: Otto Rank .

(٣) العنوان الأصلي هو: Le Mythe de la naissance du Héros .

(٤) العنوان الأصلي هو: L'Etude du double .

(٥) العنوان الأصلي هو: Don Juan .

(٦) العنوان الأصلي هو: Don Juan traumatisme de la naissance .

ونعثر على أشياء أخرى. وهذا راجع إلى أن المفاهيم والمتصوَّرات لم تكن آنذاك قد ضُبطت ورُتّبت : فالأدب يعطي أشكالا خيالية وتعابير رمزية وكلمات وهو يقدمها لحدسيّات سريرية ما زالت فضفاضة تائهة.

ويمكن أيضا أن تحملنا لذّةُ القراءة فنقرأ مثلا عمل فرويد الذي قرر أن يختبر من خلال "غرافيدا" نظرياته في الحلم والهذيان. وهكذا اكتشف فن إقامة رواية كاملة على ممارسة خطاب في اتجاهين متضادين.

٣ـ الأثر من حيث هو موضوع دراسة:

في هذا المجال لا يمثِّل النص الأدبي دور الوسيط بين المجال السريريّ والنظرية، وإنّما سيمثل علمُ التحليل النصّيّ "دور الوسيط" بين الأثر الأدبي وقرائه.

منزلة الأثر/ منزلة الكاتب:

لقد شهدت المنزلتان كلتاهما تغيّراتٍ مذهلةً ويكفي أن نأخُذ صفحة في "هذيان وأحلام[١]" الواردة في رواية "غرافيدا" لتتّضح هذه الفكرةُ بجلاء كامل. في البدء كان فرويد يؤكد تفوُّق الشّعراء

(١) العنوان الأصلي هو: Délires et rêves .

(بصفتهم مبدعين) ويقول عنهم "إنّهم ساداتُنا في معرفة النّفس لأنّهم ينهلون من ينابيع مازال العلمُ غير قادر على بلوغها"، أمّا في النهاية فقد انقلبت العلاقة عند فرويد انقلابا تاما ، إذ مما لا شك فيه أنّ تحليل الرّواية لم يضف شيئا إلى معرفتنا بالحلم، ولكنّ هذا التّحليل أفادنا ربما بلمحة عن طبيعة الإنتاج "الإنشائي أو الشعري". فكيف السبيل إلى التوفيق بين هذين الحكْميْن اللذين هما - فضلا عن تضادّهما - مناقضان للحكم الذي قدمناه في الفصل الثاني والمتمثّل في القول بالتساوي بين الممارسة الأدبية والممارسة التّحليلية وذلك باسم "تطابق النتائج" في الطرائق المختلفة؟ سنورد الجواب عن هذا السؤال فيما يلي:

الواقع أنّ فرويد قد انتقل من التواضع إلى السّيادة عندما أقام نظاما ترتبيا بين هذين الضربين من المعرفة: إنّ الكُتّاب "قد اكتفوا بالتصوير" في مجال حقق فيه عالِمُ التّحليل النّفسيّ "اكتشافا": فثمة من يعرف لكنّه يجهل أنّه يعرف، وثمة من يعرف أنّه يعرف ولهذا فهو يتصرّف في معرفته. وعلى هذا النحو يتضح التّفاوت بين مرتبتين، وقد لخّص فرويد تلخيصا جيّدا هذه العلاقةَ التّراتبية في تأليفه "تقديرا

لمارغريت دوراس[1]" وذلك في قوله: "لقد اتّضح أنّها تعرف ما أدرُسُه دون مساعدتي"، وقد أُعجِب بـ "تطابق النتائج" بينها وبينه، ولكن بدا له ممّا لا يخطر ببال أن تستطيع "السيدة دوراس" (وهي كاتبة وامرأة) أن تعرف أشياء مازالت النّظريةُ التّحليلية النّفسية تجهلها. ثم من ذا الذي يستطيع أن يجزم بـ "تطابق النّتائج" غيرُ المحلّل النفسيّ الّذي صار المسيطِرَ الوحيدَ على الحقيقة المتّصلة بالرّغبة وباللاّوعي؟

يرى فرويد أنّ المحلّل النفسيّ مهمّته "الملاحظة الواعية" للعمليات النّفسيّة غير الطّبيعيّة عند الآخرين وذلك حتّى يستطيع أن يكشف القوانين ويعلنها، ووفق هذا الموقف يُقصَى التحليل الذّاتي(أي تحليل الفرد لنفسيته) على أساس التّمييز بين العالِم وغيرُ العالِم: فالعالِمُ هو الممارِس، وغيرُ العالِمِ هو مجرّد موضوع لممارسته تلك، أما الفنان فوضعه مختلف لأنه موكول إلى معرفته "الذاتية"، فهو يتعلم من داخل ذاته ما نتعلمه نحن من الآخرين" . وهذا التنافس الأصمّ يجعل "الشاعر" في منزلة غير ثابتة بين الطبيب والمريض

(١) العنوان الأصلي هو: Hommage à Marguerite Duras و " دوراس" كاتبة فرنسية معاصرة .

العصابيّ فكأنّه صاحب نصْف علم، أو هو عالم بأحد نصفيه ويمكن حتّى ألاّ نعترف له بهذا النصف لنجعل منه " حالةً مرضية خاصة": إنه مريض يجد في الكتابة عكّازا واهيا أو نافذا، ولعلّه من الأوْلى أن نجعله يتمدّد على أريكة الطّبيب النفساني ليتولى تحليلَه، وما دمنا لا نستطيع ذلك فلنمدّده على الورق لنتولى تحليله.

وفي هذه الظروف فإنّ" الظاهرة الأدبية" تصير عن طريق التّماثُل (بين كلمة المريض وخطاب المحلل النفسي) "معلّقَة تعليقا مضحكا بين ما هو مَرَضيّ وما هو طبيّ" وهذا ما بيّنه "مهلمان" في دراسته الّتي عنوانها "بين التّحليل النّفسيّ والنّقد النفساني"(١)، ويمكن حتى أن تتلاشى هذه الظّاهرة الأدبية في البديل التالي:إنّ الجماليّة لم تعد عمل ترميز، وإنّما هي ستار يحجب الحقيقة لهذا ندَع ممارستها لعلماء الجمال دون سواهم. وقد رأى فرويد في " غرافيدا" أمرين متتابعين: رأى أولاً "دراسة نفسانية" ثم رأى بعد ذلك تعبيرا عن صراع نفسيّ يجهله كاتِبُها. إنّ بعض النّاس يقتصرون في قراءة أثر أدبيّ معيَّن على اعتباره اعترافا بمرض نفسانيّ وهذا ما فعله بودلار في

---

(١) العنوان الأصلي هو: Entre Psychologie et psychocritique .

قراءة أشعار"لافورغ[1]" على سبيل المثال، وعلى كل حال فقد صار الأدب خزّانا كبيرا لموادّ التّحليل الطّبّي.

إنّ تشيّع الأثر الأدبيّ لعلم التحليلي النفسي ينحو إلى أن يصير بمثابة القاعدة العامة: فعلم التحليل النفساني هو الوحيد الذي له القدرة على إظهار نصيب القصّة المتخيَّلة من الحقيقة، ولهذا فإّن جانبا من النقد قد جعل مدار عمله هذا النموذج من السيطرة: إنّه يخضع لمادّة إيديولوجيّة تمّت صياغتها في مجال آخر غير مجال النّقد، وهو يستعملها لِيُخضع النصّ الأدبيّ لما له من قدرة على التأويل والحكم وذلك باسم "علم" اللاّوعي، ولهذا فإنّ "علم النفس التحليلي التطبيقي[2]" قد صار مندرجا في جميع برامج جمعيات التّحليل النّفسي بما في ذلك مدرسة "لاكان"، وفي هذا الاتجاه فإنّ علم التّحليل النّفسي يشترك مع سائر العلوم الإنسانية في علاقته الغامضة بالنص الأدبيّ : إنّ النص الأدبيّ يُعتبر فيها جميعا مقاربة تجريبية (أي تقريبية) لحقيقةٍ أو لنموذج أنتجتهما النظرية.

---

(١) هو: Jules Laforge (١٨٦٠-١٨٨٧) فرنسي، من رواد الشعر الحر .

(٢) المصطلح الأصلي هو: la Psychanalyse appliquée .

وبعد كل ما أسلفنا نقول: إنّه يُحكم في قراءة معيّنة بما أدت إليه من فوائد في حدود المشروع الّذي وضعه القارئ، ومن هنا يجب أنّ يعتَرفَ بتنوّع المشاريع النّقدية دون إقصاء أيّ مشروع منها، ولكن علينا أيضا أن نتذكّر دوما السؤالين التّاليين:هل يطبّق منهج معيّن دون التأثّر المسبَّق بما سينتهي إليه الباحث ودون تطبيق فوريّ لمفاهيم تمّت صياغتها في "العلم" الّذي هو مرجعيّة الباحث؟ وهل يؤخذ بعين الاعتبار العمل الأدبيّ من حيث هو عمل بناء رمزي أم إنه لا يؤخذ بعين الاعتبار بصفته تلك؟.

علم الأمراض الباطنة في الشّخصية والأثر:

من لم يجنح يوما إلى التعرف على شخصية قصصيّة متخيّلة في "شخص حقيقيّ"؟ ومن لم يجنح يوما إلى الربط المباشر بين الأثر الأدبيّ ونفسيّة كاتبه؟ لقد تضايق " فرويد" و"لاكان" من هذا المشكل الذي يعترضهما في القراءة الخاصة بكلّ منهما: الأوّل في قراءته لرواية "غرافيدا" والثّاني في قراءته لقصّة "الرّسالة المسروقة". إنّ البناء الأسلوبيّ الخاصّ في كلّ أثر أدبيّ هو الّذي يميّز ذلك الأثر عن قصص المرضى.وعلى هذا النّحو يكون له عند قرّائه تأثير العمل الذي يعبِّر عن الباطن تعبيرا لا شعوريا أو الذي يؤدي معرفة كاتبه الذاتية

عن نفسه، لكنه يؤدي – إضافةً إلى ذلك – منحة "لذّة إضافيّة" هي تلك التي يجدها القارئ من خلال الغشاء الجمالي الذي يحجب المادّة المقدّمة ويحول بالتالي دون اصطدام المتلقّي اصطداما مباشرا (لا يطاق) مع الحقيقة. وإجمالا فإنّ فلوبير عندما قال "مدام بوفاي هي أنا" إنّما كان يعبّر عن تعقّد الانعكاسات والاستقطابات الذّاتية التي تدخل في صياغة الأثر الأدبي من الناحية الجمالية.

ولنعرض الآن مواقف نقدية مختلفة:

- أقام فرويد نظريته الخاصّة بالدُّهان الهذياني[1] على أساس واحد هو قراءة " مذكرات الرئيس شرايبر[2]". وفي النهاية أنشأ مفهوما طيبا عن مصداقية النص ، لكنه لما أحس بأهمية ما لهذا الأثر من قوة أسطورية ورمزية تساءل عن علاقة القرابة التي تربط أشكال المعرفة في الدّهان الهذياني بالطرائق التي اعتمدها هو في عمليّة التنظير.
- حاول "لافورج" أن يرسم حالة مرضيّة من خلال أثر "بودلار[3] " ليعتمد عليها في الوصول إلى مرض الكاتب ذاته وذلك في

(١) المصطلح الأصلي هو: Paronoïa .

(٢) الاسم الأصلي هو: Schreiber .

(٣) العنوان الأصلي هو: L'échec de Baudelaire .

دراسته التي بعنوان" فشل بودلار" . وعلى هذا الأساس قام بترجمة اللغة الشّعريّة إلى لغة طبّيّة وكان ذلك بصفة احترافية أحيانا، وعلى هذا الأساس جعل من الرموز البودليرية مجرّد تعابير رمزية ثم نظّمها في شكل مرضي عُصابيّ ، وفي مثل هذا العمل نتبيّن صورة كَاريكاتورية لقراءة التحليل النفسي، ولا يظهر هذا المنزعُ في التشخيص ذاته بقدر ما يظهر في اعتبار النّتاج الأدبي مجرد تعبير مباشر عن مرض عصابيّ.

أمّا "لاكان" فقد اعتبر الشخصية القصصية شخصا حقيقيّا ثم حلّلها على ذلك الأساس، وبعد ذلك صيّر تحليله تأويلا رمزيا. وعلى هذا النّحو اعتبر "هاملت" معبِّرا عن الرجل الحديث وهو يواجه مأساة الرغبة، واعتبر الملكة معبّرة عن الأم التي تغري الأب كما تغري الابن، واعتبر "أوفلي" معبّرة عن "مأساة الموضوع الأنثوي إذا وقع في أحبولة الرّغبة الذّكرية" (من عمله: الرغبة وتأويلها[١]).

- انصرفت "جوليا كريستيفا" إلى تشخيص كتاب "الشّمس السوداء[٢]" وهو كتاب صدر حديثا في موضوع "الميلنخوليا[٣]"

---

(١) العنوان الأصلي هو: Le désir et son interprétation .

(٢) العنوان الأصلي هو: Soleil Noir .

(٣) هو: ما يعرف بـ Mélancolie والأصل من الألمانية .

(أو مرض السويداء النفسيّ)، وحينما درست التعبير عن جمالية الميلنخوليا بواسطة اللغة العاميّة حللت أثَرَ "دوراس[(١)]" من حيث هو تعبير بلا واسطة عن هذا المرض، فتكلّمت في البداية عن "جمالية انعدام المهارة"، وهذا رأي قد يبشّر بنجاح (وإن كان غير كاف لعرض خصائص الكتابة عند "دوراس"). وقد انتهت من دراستها إلى غياب أيّ عمل ترميزيّ حقيقيّ عند هذه المرأة، وهذا ما يظهر في قولها: "لا نخرج من هذه الرّوايات بأيّ تطهير أي بأيّ بُرْءٍ من المرض النفسيّ ولا بأدنى تحسّنٍ في وضع المصاب به ولا حتى بأي أمل في التجاوز، كما أننا لا نخرج منها حتّى ببهاء فاتن في الأسلوب أو في السخرية التي يمكن أن تمثّل فضلا من الإمتاع إلى جانب المرض الذي تمّ كشفه". وهذا الحكم النهائي -مع الأسف- غير مرفوق بأدنى تعليل قائم على دراسة دقيقة لتركيب هذه الروايات أو لأسلوبها.

ولكن "كرستيفا" قد أثارت مشكلا هاما عندما نصحت القراء والقارئات من "ذوي الهشاشة" بعدم قراءة هذه الروايات وذلك في قولها: " إنّ الموت والوجع هما بمثابة خيوط العنكبوت التّي نُسج منها النصّ: والويل للقارئ الذي يقع في أحبولة الغواية لأنّه يمكن أن

---

(١) هي: Marguerite Duras (سبق ذكرها) .

يكون ضحية ذاك العالم فتصيبه عدواه حقّا" ومن هنا تطرح أسئلة ثلاثة:

أولها: لماذا يُشهَّر بدوراس ويقرَّض كُتّابٌ آخرون مثل "أرتو[1]" و "ملارمي[2]" و"سيلين[3]" ؟ الواقع أنّ كلّ أثر أدبي يمكن أن يتسبّب لقارئه في أزمة شخصية.

والسؤال الثّاني هو : هل يجب أن نُرجع مثل هذه العدوى المتمثلة في العذاب النفسي إلى نقص في المعالجة الجمالية عند "دوراس"؟ أم يجب أن نُرجِعها إلى كون هذه النّصوص المعاصرة ذات التجديد تغالط أنظمة دفاعنا لأنّها لم تُسجَّل عندنا بعد في التقليد الثقافي وشفراته وقوانينه؟

والسؤال الأخير هو: أليست هذه الآثار النفسية راجعة في قسم كبير منها إلى قراءة التحليل النفسي ذاتها؟.

---

(١) هو: Antonie Artand (١٨٩٦-١٩٤٨) كاتب فرنسي .

(٢) هو: Stéphane Mallarmé (١٨٤٢-١٨٩٨) شاعر فرنسي .

(٣) هو: L.F.D. Céline (١٨٩٤-١٩٦١) كاتب فرنسي .

عندما لا نطبّق شبكةً لما قبل الفهم ولا نختبئ وراء التشخيص المتعلق بالغير وإنّما نعمد دائما إلى هدم التّرميزات الملموسة في النص فإننا نواجه المخاطر دائما. فإلى أي حدّ يمكننا أن نذهب في هدم الترميزات الذي يؤول بنا إلى مناطق من ذواتنا لا نطيقها؟

والحقيقة ينبغي أن نحافظ على مرتكزات تتمثل في الرجوع إلى ترميزات النص التي تصير لها عندئذ قوة متزايدة، كما تتمثّل في البحث عن ترميزات القارئ الخاصة وذلك بواسطة الكتابة النّقدية، ويمكن لكلّ إنسان أن يوقف قراءة هذا النصّ أو ذاك متى شاء. ولكن مهما يكن الأمر هل يحق لنا أن نُشَنِّع ببعض الكتب أو ببعض الكتّاب باسم علم النفس التحليلي؟

التحليل النفساني لسيرة الكاتب:

لا يمكن أن تنجو مسألة ذات الكاتب من علم النّفس التّحليلي. وفي هذا قال "أندري غرين" : "أيكون من الممكن ألاّ يُهتمَّ بأدنى ترابط بين الإنسان وكتاباته؟ وما هي القوى التي يمكن أن تتغذّى بها هذه الكتابات إن لم تكن هي ذاتها القوى التي يمكن أن تتغذّى بها هذه الكتاباتُ، إن لم تكن هي ذاتها القوى الفاعلة في شخص

المنشئ؟ (من كتابه الذين عنوانه: "عين زائدة[1]") ، ثم إنّ مفاهيم اللاّوعي والصّراع النفسي توضّح - بطريقة مختلفة - نشأة الفرد الكاتب وتاريخه كما تُوضّح نشأةَ النّشاط الإبداعيّ وتاريخه وكذلك توضح أيضا نشأة الأثر الأدبي وتاريخه.

لئن كان مشروع التحليل النفسي لسيرة الكاتب هو - في الحقيقة - أوسع من المجالات التي أسفلنا دراستها، فإنّ الإشكالية التي يطرحها هذا المشروع شبيهة بالإشكالية التي تطرحها تلك المجالات.ثم إنّنا سنعيد طرح هذه المسألة مع "مورون[2]". ولهذا السبب فإنّني سأقتصر في هذا المقام على تقديم بعض الأمثلة التقليدية قبل أن أمرّ إلى عرض الآفاق الجديدة التي فتحتْها البحوثُ المتعلّقة بسِيَرِ الكتّاب .

أسس التحليل النّفساني لسيرة الكاتب:

إنّ التّحليل النّفسي لسيرة الكاتب قائم على برنامج فرويد. وقد قالت "ماري بونابارت" في التمهيد الذي عقدتْه لكتابها "إدجار بو[3]":

---

(١) العنوان الأصلي هو: un Oeil en trop .

(٢) هو: Mauron .

(٣) هو: E.A. Poe القصاص الأمريكي (سبق ذكره) .

" إنّ أساس هذا التحليل هو دراسة القوانين النفسية الإنسانية في مدى انطباقها على الأفراد الذين ليس لهم نظير". حاولت"ماري بونابارت" تحديد مرض العُصاب عند "إدجار بو" وخصوصا ما يتّصل منه بمرض الاعتداء الجنسي على الموتى ولكنّ منهجها تجاوز هذا المشروع : ذلك أنّها خلال بحثها عن بنى مشتركة بين عدة آثار أدبيّة قد اكتشفت نوى استيهاميّة معقّدة تكشف أشكالا مختلفة من الصراع النفسي الذي يجري في المخيّلة كما تكشف تركيب النصوص ورمزيّتها.

أمّا "لاكان" فإنّه ما إنّ مجّد كتاب "دلاي" عن "شباب أندري جيد[1]" حتى عمم هذه الحالة المفردة أو الفردية وهذا ما يظهر في قوله: "إنّ "جيد" يطرح مشكلة شخصية إلى درجة أنّها تطرح مشكلة الشّخص مطلقا، أو هي تطرح مشكلة المظهر والمخبر عند كل فرد". وقد صارت روايته العائليّة المسار المثاليّ لذات الفرد "الذّكر" المحبوس بين فخّ صورة الأمّ وغياب كلمة الأب. وقد حاول "لابلانش" في كتابه الذي بعنوان" هولدرلاين[2] أو مسألة الأب[3]"

---

(١) هو: André Gide (١٨٦٩-١٩٥١) أديب فرنسي .

(٢) هو: الألماني Friedrich Höderlin (١٧٧٠-١٨٤٣) .

(٣) العنوان الأصلي هو: Hölderlin ou la question du père .

أن يكتشف من خلال حياة "هولدرلاين" وقصائده نقصا نفسيّا يفسّر به جنونه، فوجد مرض "الإبعاد القسريّ[١]" (وهو يعني عند "لاكان" الإقصاء الأصليّ خارج عالم الذّات الرّمزي) وهو مرض يتجلّى في رأيه عند "هولدرلاين" في إبعاد الدّال السّياسيّ الذي يمكن أن يكون اسم الأب، وهذه العبارة الجميلة تُنصف "هولدرلاين" الّذي قال عنه "لابلانش": "إنّه شاعر لأنّه فتح باب الفُصام[٢] من حيث هو مسألة للبحث. إنّه فتح المسألة لأنّه شاعر". ولكن هذه المسألة بقيت غامضة، وإذا كان التّشخيص في دراستها هنا مختلفا عن المألوف فإنّ الهدف والمنهج بقيا تقليديّيْن.

وقد أعاد " دومينيك فرنندار[٣]" تحديد مبادئ التحليل النفسي لسيرة الكاتب على نحو واضح وذلك في مقدّمة بحثه" فشل بافيز[٤]". وممّا قاله في ذلك: "كما تكون طفولة الكاتب يكون أثره الأدبيّ "، ورغم قوله:" إنّ شخص الكاتب هو منبع أثره، ولكن هويّة شخص

---

(١) المصطلح الأصلي هو: Forculsion .

(٢) المصطلح الأصلي هو: Schizophrénie .

(٣) هو: Dominique Fernandez .

(٤) العنوان الأصلي هو: l'Echec de Pavese .

الكاتب لا تكون على ما هي عليه إلاّ في الأثر الأدبيّ" فإنّه قد بنى دراسته على النموذج الذي سارت عليه "بونابارت" في دراستها، فجعل قسما أوّل أورد فيه سيرة حياة الشّاعر على نحو دقيق، وجعل قسما ثانيا لتحليل الأثر من جهة المواضيع على وجه الخصوص. وهذا التّرابط الخطيّ يتطابق مع الحتميّة الخطيّة التي يتبنّاها النّقد: "قبل أن يكتب "بافيز" سطرا واحدا كانت جميع كتب "هولدرلاين" قد اندرجت في صدامات مطلع شبابه وما عاشه آنذاك من صراع". وهو يذهب إلى أنّ فهم الأثر الأدبيّ يقتضي فهم سيرة كاتبه فهما عميقا. ولهذا ليس من باب الصدفة أن يصدِّر كتابَه بذكر عنوان كتاب آخر هو "فشل بودلار" الذي كتبه "لافورج" ثم يقول: "إنّ الأثر الأدبي هو اعتراف طويل" لا يؤدّي حتّى وظيفة تنفيسيّة لأنّه لا يحول دون السقوط الإنساني المتمثّل في الحصر النفسي والجنون والانتحار وغيرها.

وقد نقدت "سارة كوفمان[1]" في كتابها "طفولة الفن"[2] هذه الحتمية التي تلمّح بمقدار قلّ أم كثر إلى مشروع تحليل سيرة الكاتب تحليلا نفسيا وعرضت بدلها ضربا آخر من السببية يجعل من الدراما النفسية هيكلا للأثر، كما يجعل من الأثر هيكلة رمزية للدّراما النّفسية ومعالجة لها، والحاصل من هذا أنّ " الأثر يُنجِب أباه"، أي إن الأثر هو الذي يؤدي إلى معرفتنا بسيرة الكاتب وشخصيّتة وليس العكس.

وإذا لم نأخذ بعين الاعتبار العلاقات المعقدة الكائنة بين المعيش الفعلي والاستيهام والتّخييلي والكتابة الفنّية وإذا أهملنا تدخّل اللاّوعي في زمنيّة الوعي فإنّنا نخشى أن ننشئ ما سمّاه "سميرنوف" ساخرا بـ" ذات طيبة جديدة أو العُصاب الخلاّق"(الأثر المقروء).

---

(١) هي: Sarah Kofman .

(٢) العنوان الأصلي هو: L'Enfance de l'art .

الدراسة التحليلية للسير الذاتية.

إنّ الرّائد في هذا المبحث هو " فيليب لوجون". وإذا ما تدبرنا قراءاته الملموسة لروسو(١) وسارتر(٢) التي أوردها في بحثه:العقد السير ذاتي(٣) وتدبرنا كذلك عمله المتعلق بـ "ليريس" فإنّنا نواجه مسألتين تُطرحان في النّهاية أولاهما مسألة حقيقة الذّكرى وثانيتُهما مسألة الأداء التعبيري.

لقد أخذ "لوجون" عن فرويد تحليل ذكرى الطفولة من حيث هي ذكرى- شاشة(٤): إنها ضرب من التكوّن يكون وسطا بين ما يُكتب وما يُدافَع به، فيحصل من ذلك تكثُّفٌ محورُه موضوع بسيط ولكنه ذو قيمة شعورية قوية وعناصر حقيقية واستيهامية منتمية إلى أطوار مختلفة من الطفولة. وقيمة هذه العوامل ليست في كونها أحداثا قد وقعت بالفعل ولكن في كونها ذات طبيعة نفسيّة، فالكتابة الّتي مدارها السّيرة الذّاتية هي إعادة كتابة عن طفولة وعن تاريخ

---

(١) هو: السويسري J.J Rousseau (سبق ذكره) .

(٢) هو: الفرنسي المعاصر Jean Paul Sartre .

(٣) العنوان الأصلي Le Pacte antobiographique وقد كتبه Philipe Lejeune .

(٤) المصطلح الأصلي هو: Souvenir -Ecran .

تغيِّرهما جميعا في شكل قصة طيلة وجودنا، ولهذا فإن إعادة تفكيك تركيبها يجب أن تتمّ عبر تحليل الشبكة النصية لأنّ الحياة هنا قد صارت نصا. وهذا بعيد عما ذهب إليه "فرنناز" الذي أراد تعويض التّرابطات الحرة بـ "الاقتراب من ملابسات السيرة الذاتية" وبذلك أخطأ الهيكلة الاستيهامية التي تطبع الرغبة والممنوع في قلب كل ذاكرة.

لقد انطلق "لوجون" من العلاقات الرابطة بين الموضوع السّردي (ومداره الأداء التعبيري) وموضوع عملية ذلك الأداء ، ثم حلل عمل الذات الكاتبة بين المتخيل واللغة، وتندرج بحوثه الحديثة ضمن التغيرات التي شهدتْها قراءةٌ تحليلية أكثر اهتماما بالكتابة ذاتها.

التحول التأويلي :

إنّ فائدة نص نقدي معين لا تقاس دائما بما تضمنه من نوايا معلَنة، ذلك لأنّ الاهتمام الموجَّه إلى ما فيه من تدرّج وترقّ وخصائص خفيّة أمر جوهري، وهنا تتدخّل مشاكل المنهج.

لقد ثار فرويد ذاته ضد ترجمة الرّموز في الأحلام ترجمة مباشرة لأنّه يرى أنّ رمزا معيّنا (مثل الرمز الجنسيّ على سبيل المثال) لا يجد دلالته الحقيقية إلا في سياق " فريد" يرد فيه هو سياق "حلمٍ" محدّدٍ أو سياق صراع نفسي يعيشه صاحب الحلم بالذّات أثناء منامه ذاك.

وكثيرا ما عيبتْ ترجمةُ الحلم رمزيا في نقد " يونج" غير أن " شارل بودان[1]" يمثل استثناء لأنّه أراد منذ ١٩٢٤ (في بحثه: "الرمز عند "فرهارن[2]") أن " يفكّك التكثّفات وأنّ يتبيّن مواضع التحوّل وعمليّات الكبت. وقد أكّد أنّ "تكثّفات" الصّور التي تكوِّن الرموز لها أكثر من صيغتين ولهذا لا يمكن أن " تترجَم". وإذا كانت رمزية "الفنان الشخصية" قد " ارتبطت" خلال طفولته ببعض الصدامات والانفعالات فإنّ تلك الرمزية الشخصية تتطور طيلة حياته وخلال أثره الأدبيّ أيضا" ولهذا "لا يمكن أن نضبط بصفة نهائية مجموعة الرموز عند شاعر معين. "

وهذه الممارسة الرصينة في منهج "مورون" هي في الواقع تحيل على محوريْ القراءة التّحليلية اللّذين حددتهما " سارة كوفمان" انطلاقا من فرويد وذلك في بحثها الذي بعنوان " طفولة الفن" وهما يتمثّلان في القراءة "الأعراضيّة[3]" والقراءة البنيويّة.

---

(١) هو: Charles Bodoin .

(٢) العنوان الأصلي هو: Le symbole chez Verhaeren، و"فرهان" شاعر بلجيكي (١٨٥٥-١٩١٦) .

(٣) المصطلح الأصلي هو: lecture symptomale .

القراءة الأعراضية.

أُخذ اسم هذه القراءة من فرويد الّذي اعتبر " أنّ الخطابات ذاتها تمثّل "أعراضا" بمعنى ظواهر تقع بين الوعي واللاّوعي". ويمكن أيضا أن نسمّي هذه القراءة "قراءة قرائنية[1]" أسوة بـ "غينسبورغ". ونحيل هنا على ما أسلفنا في " مسائل المنهج " لأنّ تبيّن آثار تدخل اللاوعي في النصوص هو المعيار الرئيس لنقد تحليليّ حقّا.

وفي رواية "غرافيدا" قال فرويد "إنّه لانتصارٌ للذّهن أن يُستطاع التّعبير عن الهذيان والحقيقة في صيغة واحدة، فقد بنى تحليلُ هذه الرواية قراءةً مزدوجة ذات محورين متزامنين وذلك انطلاقا من غموض الكلمات والصور والألفاظ والوضعيات السردية. ولكنّ تبيّنَ نشاط اللاّوعي كان أكثر اتّساعا: إنّه يشمل الإعادة الملحّة والتنافر بين موضوعٍ ما وتأثّرٍ ما من جهة والغرابة وهفوة اللّسان والشّذوذ والتّناقض والكلمة غير المنتظرة وما يدهش من حضور عناصر غير متوقّعة أو غياب عناصر منتظرة والجزئية المقدّمة على سواها وغير ذلك من جهة أخرى. ولا يكون الانفتاح على مجال قابلية قراءة إلاّ من هذا

(١) المصطلح الأصلي Lecture indicielle .

المنطلق. وإذا أردنا أن نتدرب على هذا النوع من القراءة فيجب أن نقرأ "مفاتيح المتخيَّل[١]" الذي وضعه" أوكتاف مانوني[٢]".

إنّ القراءة التحليلية يمكن أن تتوقف عند هذا الحدّ ولكن يمكنها أيضا أن تستدعي قراءة هيكليّة تؤكّد بها التأويل أو تعمّمه.

القراءة الهيكلية:

توجَّه هذه القراءة في اتجاهين يتمثل الأوّل منهما في أن ننتقل من قراءة نصّ معيّن إلى الرّبط بين نصوص مختلفة للكاتب ذاته وذلك حتى نكتشف لديه هيكلا نفسيّا خاصّا. وقد أشار فرويد إلى هذا الدرب في نهاية تحليله لرواية "غرافيدا". وسيعمّم "مورون" هذه الممارسة فيما بعد. ويتمثّل الاتجاه الثاني في هيكل عام بينها. ومثال ذلك الوظيفة الثلاثية التي تؤديها صورة الأنثى بالنّسبة إلى ذات الذّكر وذلك في "الصّناديق الثلاثة[٣]" لفرويد وهذا الاتجاه يمثله أندري غرين[٤]" أحسن تمثيل.

---

(١) المصطلح الأصلي هو: Clés de l'imaginaire .

(٢) هو: Octave Mannonie .

(٣) العنوان الأصلي هو: Les Trois coffrets .

(٤) هو: André Green .

في كتابه "عين زائدة" درس غرين من خلال مسرح "إيشيل" و"أوريبيد" و"شكسبير" و"راسين" مختلف التركيبات في الهيكل الأوروبي الّذي هو مثال ثابت للنّفس الإنسانية عموما وهو في الآن ذاته نموذج المأساة. وقد أثار "غرين" إمكان وجود عقدة أوديب أنثى ولكنّه اقتصر في هذا العمل على عقدة أوديب سلبيّ ذكرٍ وهذا ما يظهر في قوله "لئن كان تحليل الآثار الفنية متعلقا عموما بعقدة أوديب إيجابية لدى الطفل، أي بوضعية الصراع مع الأب وحبّ الأمّ، فإنّ موضوع الدراسة في بحوثنا الثلاثة هو علاقة صراع الابن مع الأمّ، فصراع الزوج مع الزوجة وعلاقة صراع الأب مع البنت." إنّها دراسة أخّاذة من وجهة النّظر التّحليلية (لأنّ مفهوم التّحليل ذاته قد نشأ في الواقع في المجال الطبّي) وكذلك من وجهة النّظر الأدبية لأننا نكتشف فيها الهيكل الخاص بكل مسرحية كما نكتشف نظام الدّوالّ اللّغوية أو التّمثيلية (مثلما هو الشأن في "منديل ديدمونة[1]").
ولكن هل يمكن أن نجزم بأنّ جنس المأساة ذو طابع أدبيّ صارم انطلاقا من مثل هذه المدوّنة النصية الضيقة التي اعتمدنا عليها في الدراسة؟

---

(١) اسمها الأصلي Desdemone .

إنّ الخطر بالنسبة إلى نقاد أقل مرونة وهو يتمثل في الرّتابة المؤسفة المتمثلة فيما سمّاه "ستاروبنسكي" بـ "الحلقة التأويلية" (وذلك في كتابه "العلاقة النقدية[1]") وهي حلقة لا يجد في نهايتها هؤلاء النّقاد إلاّ الفرضية الّتي انطلقوا منها. وهي في الغالب فرضية مبتذلة. إنّهم لم يعرفوا كيف يقبلون أن "يباغتهم" النصّ الأدبيّ، بل لعلهم لم يشاؤوا ذلك و لم يجرؤوا عليه.

٤- النقد التحليلي النفساني عند شارل مورون.

إنّ الأثر الأدبيّ واقع في صلب بحوث هذا القارئ الولوع الّذي هو "مورون" .لقد جعل هذا الباحث أداة التّحليل النّفسيّ في خدمة النّقد كما قال "جنات[2]" في بحثه "القراءة النفسية[3]"، على أنّ التّحليل النّفسيّ لم يُجعَل عنده مجرّد أداة وإنّما هو يتدخّل في ممارسته النّقدية بصفته ضرورة لا محيد عنها، فقد فك "مورون" سنة ١٩٣٨ رموز قصائد "مالرمي" (التي كانت توصف في ذلك الوقت بكونها مبهمة تماما) وذلك باعتماده على توضيح النّصوص بعضها ببعض.

---

(١) المصطلح الأصلي هو: La relation critique .

(٢) هو: Gerard Genette .

(٣) العنوان الأصلي هو: Psycholecture .

وإزاء شبكات الرّموز الّتي اكتشفها بدا له أنّه لا يستطيع المضيّ في فهم الأثر ومسائله الجوهريّة إلاّ إذا اعتمد على مبادئ فرويد في تأويل الأحلام ووضع مصطلحاته النّقدية بين مالرمي وفرويد.

ويمكن أن تتّضح المسلّمة المزدوجة في طريقة مورون النّقدية من خلال هاتين الجملتين المأخوذتين عن الكاتب" برنار بنجو"[١]:

"إنّ النّصّ الذي نزعم التحكم فيه محكوم بنظام كامل من الترابطات التي لا يملك مفتاحها، وهذا النظام يقلبه باستمرار وهو في الآن ذاته ينظّمه باستمرار على غير علم منا" (من بحثه "الكتابة والعلاج[٢]")، ويضيف "بنجو" قائلا: "لو كنا نستطيع الاكتفاء بالحلم لما كتبْنا (...) ، إنّنا نكتب لغيرنا (...) والأثرُ الموجَّه إلى الغير هو في الآن ذاته أثر مختلف عن الأثر الّذي نوجّه إلى أنفسنا (من بحثه " الأثر والمحلّل[٣]") .

وفي سنة ١٩٤٨ ابتدع مورون عبارة النّقد النّفساني ليبرز استقلال هذا المنهج الجديد الذي عليه أن ينشئ أدواته الخاصة وذلك

---

(١) هو: Bernard Pingaud .

(٢) العنوان الأصلي هو: L'Ecriture et la cure .

(٣) العنوان الأصلي هو: L'œuvre de l'analyste .

حسب غايته المتمثلة في الإنتاج الجمالي، ويمكن القول إنه المكتشف الوحيد لمنهج خاص يضاهي منهج الممارسة التحليلية ذاتها لكنه لا يتطابق معها تمام التطابق . لقد كانت أعمال "مورون" كثيرة فقد درس "ما لرمي" و"راسين" و "بودلار" و"موليار" و"فاليري" و"هيجو" وغيرهم. وحتى لا يجعل " مورون " منهجه مجرد وصفات جاهزة وغير ناجعة فقد جعله قائما على الانطلاق من تدرب طويل فضلا عن تطلّبه ممارسةً طويلة للنصوص. لقد كان هذا الباحث يحفظ شعر مالرمي. وأرجو أن يساعد التّفكير الذي مارسناه منذ بداية هذه الدّراسة على إدراك مدى الفوائد التي مكّننا منها الباحث الذي كان رائدا في قراءة أدبية حقّا.

وقد عرض "مورون" أطوار منهجه الأربعة في أطروحته الموسومة ب "من الاستعارات الملحّة إلى الأسطورة الشخصية" وهي التالية:

- التّنضيدات الّتي تتيح بناء هيكل الأثر حول شبكات من التّرابطات.
- استخراج الصور والوضعيات الدرامية المتصلة بالإنتاج الاستيهامي.
- "الأسطورة الشخصية" التي ترمز في نشأتها وتطورها إلى الشخصية اللاّوعية وتاريخها.

- دراسة معطيات السيرة الذاتية التي يُعتمَد عليها في مراجعة مدى صحة التأويل ،ولكن هذه المعطيات لا تكتسب أهميتها ومعناها إلا من قراءة النصوص.

ومع هذا فإنّ التّقديم السّالف يثير الملاحظات التّالية:

- إنّ البحث يتمّ بمراوحة مستمرّة أي بانتقال دائم ومتعدّد الاتجاهات بين هذه الأطوار الأربعة. وعلى هذا النحو يبدو بحثه "تحليل مالرمي تحليلا نفسيا[1] " بمثابة ورشة عمل. ولعله بمثابة تقرير عن تجربة في التّحليل النّفسي. وإعادة بناء هذا المنهج على أساس منطقيّ تُمارس فيما بعد مثلما هو معمول به في النّصوص النّظريّة - التّطبيقيّة الخاصّة بعلم النّفس التّحليلي. ونشير هنا على وجه الخصوص إلى أنّ التّنضيدات والأنشطة التّأويليّة تجري طيلة البحث فتولّد تبديلاتٍ وتعديلات عديدةً.
- إنّ هذا المنهج هو في الآن ذاته قرائني وهيكلي (آني) وتاريخي (زماني).
- إنّ مورون في النهاية هو أحد الباحثين القلائل الّذين انطلقوا من مغامرة مع النّصوص ليكتشفوا هيكلةً رمزية لصراع نفسي كانوا يجهلونها عند انطلاقهم في البحث.

---

(١) العنوان الأصلي هو: La Psychanalyse de Mallarmé .

ممارسة التقاطعات

- " إنّ القراءة هي أن يعرف القارئ ما بين الكلمات من أنظمة في العلاقات". ولكنّ هذه العملية تتمثل في تبيّن العلاقات "اللاّمرئية" التي جُعِلت لتصير بمثابة " بديهيات مُعمِية" وهي عملية لا تتمّ إلاّ عندما تقوم القراءة الأدبيّة على مدار "التّرابطات الحرة" و"الإنصات المرن المتبدّل"، وكل نصّ يمكن أن يصلح كسياق ترابُطٍ لنصٍّ آخر، وكل قراءة تُسمع في النّصّ المقروء أصداء نصوص أخرى، وأصداء هذا كلّه العمليات اللاّواعية مثل التكثيف وتحويل المواضع والصّياغة الثانوية وغير ذلك . إنّ البحث هنا يتم باستعمال أولى أدوات، العلاج عند " فرويد" وهي قائمة على ما يلي: اللاّوعي / ما قبل الوعي / الوعي .
- إنّ عملية التنضيد مختلفة عن عملية المقارنة : فالمقارنة تكون بين أشياء واضحة التّماثل وهي تبرز فوريّا ما بينها من وجوه اختلاف وكذلك ما بينها من وجوه ائتلاف في الآن ذاته، أمّا التّنضيد فهو البحث عمّا قد يكون بين هذه الأشياء من وجوه توافق في الدّوالّ اللغويّة أو في دوالّ الصّور الموجودة في نصوص مختلفة اختلافا ظاهرا وهذا ما يفترض "تشويش" المعنى الواعي وقلب الهياكل النّحويّة والدّلاليّة و"ضربا من تكييف النّظر" في

عملية المقارنة. فالمقارنة تُبقي النصوص منفصلة ومستقلة ، أمّا في عملية التنضيد فإنّ هذه النصوص تصير -مؤقتا- ذات نظام آخر هو ما سماه " مالرمي" بـ " اللّمعان السّفلي" وهو " لمعان موصول بالرّغبة في ترك المبادرة للكلمات ". إنّنا هنا - في الحقيقة- إزاء المنطق الآخر وهو منطق اللاّوعي.

والتنضيد لا يمكن أن يكون أبدا بعنصر فريد وإنّما هو يكون ضرورة بين شبكة من العناصر . وهذا ما تبيّنه "جنات" بوضوح كبير عندما اعتبر أنّ التوافق مشروط بجملة أو بمنظومة من الرموز المُلحّة . وإذن فإنّ شبكة التّرابطات هي هيكل نصّي يكون مشتركا بين نصوص عديدة كل منها "مستقل " فيما يخص الموضوع الواعي في كل منها : إنّ شبكة التّرابطات تصوّر شكلا حاضرا بطريقة مختلفة في كل نصّ.

وعلى هذا النحو بيّن "مورون" صورة " الملاك الموسيقي(١)" انطلاقا من هندسة استعارات تَبيّنها في قصائد من قبيل " موهبة القصيدة" و"القديسة" و" الدنتيلا تتلاشى" و" شيطان التشابه" وغيرها ، وقد نظّم " مورون" الشبكة حول بعض النّقاط القويّة الّتي

---

(١) العبارة الأصلية هي: L’ange musicien .

تربط بين الكلمات والصّور والتّأثيرات بمثل ما يلي: سعادة ضائعة/ هاجس حنين/ سقوط/خسارة... ولكن التّنضيدات النّصّية أكثر تعقيدا من هذا بكثير: إنّ الدّخول إلى عالم القراءة يولّد إحساسا بالغرابة وبالألفة معا . من ذلك مثلا أنّ معنى "ملائكة" يضمّ عدّة معان أخرى مثل "الخشوع" و"المصباح الملائكي" و"الجناح" و"ريش الطائر" و"الريشة" و"منتوف الرّيش" و"الطّائر" وغير ذلك.والوجود المُلغز لـ "السّعفات" في قصيدة" موهبة القصيدة " يمتد بواسطة الجناح أو سعفة السّباحة الوارديْن في قصيدة "شيطان التّشابه". إنّ مختلف عناصر هذه الشبكة لا تكفّ إذن عن التبدّل في تركيبات المشاكل التي لا تحصى. ولكن قصيدة معيّنة أو عمل شاعر معيّن فيهما تتابعٌ وتداخل بين شبكات عديدة: فعند مالرمي مثلا يمكن أن تتراكب مع شبكة الملائكة شبكةُ الضفيرة الموحية بالشّهوانية الجنسيّة، كما يمكن أن تتراكب معها شبكاتٌ أخرى أيضا، ولهذا يستطيع القارئ - إن رغب في ذلك - أن يعود إلى قراءة قصيدة معينة يتتابع فيها التّعدّد الفريد الذي تكون عليه تنظيمات الاستعارات والصور، ويمكنه أيضا أن ينطلق من تفكيك تركيب الدوال الحاصلة من التحليل النفسي عند "لاكان" لتعميق عمله في البناء الرمزي الذي يقيمه بين المتخيَّل واللّغة بعيدا عن عبثيّة القرّاء الّذين يتصرّفون كما لو كانت اللّغة تتصرّف وحدها أو تنطق بذاتها أو تمثّل نظاما نقيّا خالصا من

الشّفرات والقوانين.إنّ الحوار الحقيقي إنما يدور في النص بين ذات كاتبه وذات قارئه، أي جملةُ قُرّاء يشتركون في نصوص ذات تحول وتبدل. وعلى هذا الأساس فإنّ لفظة "القصبات" في قصيدة "التَّعِب من الرّاحة المرة" لا تحيل مباشرة على صورة أو ترجمة تعبّر عن رمز الذّكوريّة، ولكنّها تعبّر قبل ذلك عن تكثيف بين لفظيْ "الورود" و "المياه" وهما عنصران من عالم الأنثى في العادة. ولكن نصوص ما لرمي تُجرى فيها تحويلا على نحو خاص. وكذا الشأن في لفظة "ماندور[1]" التي يمكن أن تكثّف عدّة أشياء مثل "الذّهب" أو "ينام" أو تنام[2] و"أمي نائمة"، وفي هذا الإمكان الأخير يمكن أن يُضمَّن معنى الموت واستحالة التّعبير عن موت الأم التي فُقدت عندما كان الابن في الخامسة من عمره.ومثل هذه التأويلات غير قابلة للإثبات إلاّ بواسطة النّقد النّفسيّ مطبَّقا في تدرّج يجمع بين الدّقة الصّارمة والرّصانة البالغة. ولهذا السّبب أطلتُ من هذا المنهج في أكثر أموره جِدّةً وتحييرا.

---

(١) آلة موسيقى تشبه العود .

(٢) هذه العلاقات لا يمكن أن تتّضح في هذا النص المترجَم ولكنها واضحة في النص الأصلي الفرنسي لأنّ mandore (اسم آلة موسيقى) قد تفكك إلى Or وهو (الذهب) و (dore) وتعني ينام أو تنام .

الصور والوضعيات الدرامية:

يرى موورون" أنّ الهياكل الإنشائية تصور بسرعة أشكالا ووضعيات "درامية". ولنعالج مباشرة هذه القضية من خلال المسرح لأنّ هذا النّاقد قرأ "راسين" فقال: "إنّ عنصر كل دراما ليس الشّخصية وإنّما هو العلاقات المتوتّرة بين شكلين على الأقلّ يمثّلان الوضعية الدّرامية ذاتها". وهنا يكمن الفرق بين قراءة نفسية وقراءة قائمة على الاستيهام الذي يبني العلاقات الذاتية في مستوى القارئ وخصوصا الوضعية النّفسية الذّاتية للباحث، والنّموذج هنا هو ثاني وسيلة علاج عند فرويد، وهو متمثل في الثالوث التّالي: ما فوق الأنا الأعلى/ الأنا/ الهو[1]، وقد عرّف "موورون" صورة الأنا بكونها الصّورة "التي تتقاطع فيها جميع العلاقات" . وفي هذا الشكل يتقاطع "بريس[2]" و"نيرون[3]" و"تيتوس[4]" و"إشيل[5]"، "هيبلوت[6]" وغيرهم، وكذا الشأن في الأشكال المرغوب فيها حيث تتقاطع في الأنا

---

(١) الثالوث الأصلي هو: surmoi/moi/ça .

(٢) هو: Pyrrhus بطل أسطوري يوناني .

(٣) هو: Neron إمبراطور روماني .

(٤) هو: Titus إمبراطور روماني .

(٥) هو: Achille البطل الرئيس في الإلياذة .

(٦) هو: Hyppolyte شخصية أسطورية يونانية .

"أندروماك[1]" و "جوني[2]" و" أتاليد[3]" و "افيجيني[4]". والأمرُ ذاته في الصّور المنبوذة حيث يتقاطع في صورِ "هريمون[5]" و"اغريبين[6]" و"روكسان[7]" و"أريفيل[8]" و "فادر[9]" و"أطالي[10]". أما "برينيس[11] " فتبدو مقسّمة بين المجموعتين: إنّ كل قصّة مأساويّة تبدو فريدة فيها نكشف منطقا دراميّا مختلفا أي منطق صراع نفسيّ بين مختلف مقوّمات الشّخصيّة.

غير أنّ "الصّور" هي ذاتها حاصلُ " علاقات" بين ذات الباحث والمواضيع التي يدرسها (سواء أكانت واقعيّة أم استيهامية) . فهي إذن

---

(١) هي: Andromaque رمز النبل والشجاعة عند المرأة والأم لدى اليونانيين .

(٢) Junie .

(٣) Atalide .

(٤) هي: Iphigénie فتاة من الأساطير اليونانية .

(٥) Hermione .

(٦) Agrippine .

(٧) Roxane .

(٨) Eriphile .

(٩) Phèdre .

(١٠) Athalie .

(١١) Bérenice .

حاصل الجوانب اللاّواعية من الشخصية: فشخصية "هيروديادِ[١]" قد تظهر في " أنا" الشاعر بقدر ظهور مالرمي، فتبدو رمز الموضوع الأنثوي المتمنَّى وهو موضوع مُغْرٍ وممنوعٌ وذلك لأنّها تتناضد مع منشئ قصيدة "السونية[٢]" أو "لعبة حظ[٣]". وقد تحدَّث "مهلمان[٤]" عن "صور سائلة"[٥] بين "الأنا" و"اللاّ أنا" (وذلك في "بين التّحليل النّفسي والنّقد التّحليلي النفسي")، وهذه "الصور السائلة" ينبغي البحث عنها في علاقات متعددة ومتراتبة. أما "ليوتار"[٦] فقد استعمل عبارة " صورة استيهامية مولدة[٧]" (وذلك في " انحرافات بدءا من ماركس وفررويد[٨]").

(١) Hérodiane .

(٢) عنوان القصيدة الأصلي Sonnet en Y .

(٣) عنوان القصيدة الأصلي Coup de dés .

(٤) Mehlman .

(٥) العبارة الأصلية هي: Figures fluides .

(٦) هو: Lyotard .

(٧) العبارة الأصلية هي: Fantastiques génératives .

(٨) العنوان الأصلي هو: Dérives à partir de Marx et Freud .

والواقع أنّ "مورون" قد اعتمد في بحوثه على علم التحليل النفسي الأنجليزي المتأثر بدراسات "ميلاني كلاين[1]" حيث نجد أنّ "الإنتاج الاستيهامي" هو نشاط خلاق يبدأ مع أولى العمليات النفسية (التي تستمر ماكثة في جميع ذواتنا) مثل الاندماج والتقمّص والإسقاط والتعرّف بالإسقاط والانفساخ والحداد والإصلاح وغيرها. وهذا المتخيّل الّذي اعتُبر في الغالب دافعا إلى الاستلاب وذلك منذ بحوث "لاكان" مازال حتى الآن ينبوع حياة الفنّ. وفي هذا الاتّجاه بدَل استعمال الأشكال والصّور ينبغي استعمالُ مصطلح "صوريّ[2]" "الذي ابتدعه "يونج" وعنه أخذه فرويد ثم كلاين، وهو لا يعني رسوما خياليّة كونيّة ولا إعادة إنتاجات شخوص حقيقيّين من الطفولة وإنّما يعني إنتاجات نفسيّة مركّبة ومتعدّدة العناصر.

قد انتهى بنا "مورون" إلى ما سمّاه" أندري جاري[3]" بـ "ممارسة التّحليل النّفسيّ للنّصوص".

---

(١) هي: Melanie klein عالمة تحليل نفس نمساوية (١٨٨٢-١٩٦٠) .

(٢) المصطلح الأصلي هو: Imago .

(٣) هو: André jarry .

الأسطورة الشخصية حسب "مورون".

قال "مورون": في كل حال ومهما يكن النوعُ الأدبي فإنّ تطبيق المنهج يكشف "تسلط بمجموعة صغيرة مكوَّنة من الشخصيات ومن الدراما التي تدور بينهم. وعناصر هذه المجموعة تتبدل ، ولكننا نتعرّف عليها ونلاحظ أنّ كلا منها يميّز الكاتب إلى درجة معيّنة : فالتفرد والتكرار يكونان على هذا النحو درجة معينة: (...)، غير أنّ هذه الملاحظات عن الصور والأشكال يمكن أن تتكرّر في الوضعيات. فالنّائمة عند "فاليري" لا يُنظَر إليها كما ينظر إلى الرّاقصة عند "مالرمي". وعلى هذا النّحو تنتهي في كل حالة إلى عدد صغير من المشاهد الدرامية يتساوى فعلُها في تمييز الكاتب والشخصيات، "وتتكون الأسطورة الشخصيّة من تلاقي هذه الشّخصيّات وتلك المشاهد" .

ويمكن أن نكتفي بهذا التعريف التّجريبّي فنعرّف "الأسطورة الشخصية" بكونها "أكثر الاستيهامات تواترا عند كاتب معين" أو نجعل التعريف أفضل فنقول: "إنّ الأسطورة الشخصية هي ما يتواصل وجودُه في جميع أعمال الشّخص إذا نضّدناها". ولكن ألا يكون هذا الحاصل دون النتائج التي بلغناها؟ لقد رأينا كيفية تكوُّن هذه الوجوه

الأسطورية. إنّها تمّثل أشياء داخليّة، وتتكون بواسطة تعرفات متتابعة، الشيء الخارجي يتمّ إدخاله في الباطن فيصير شخصا داخل الشخص، وعكس ذلك أنّ مجموعات من الصور الداخلية المشحونة بالحب والحقد تُسقَط على الواقع الخارجيّ". إنّ تيارا دافقا من ضروب التبادل يملأ العالم الداخلي،" إنّها نوى الشخصية التي سيتم فيما بعد استيعابُها بدرجة أو أخرى كما سيتم إدماجها في عملية هيكلة عامة، فصورة "دبورة[١]" في قصيدة "اللقالق الثلاثة[٢]" تبقى ذكرى من ذكريات " ماري[٣]" لعلها تغنيها بروافد خارجية (مثل ذكريات القراءة) ولكنها تمّثل قبل ذلك جزءا من " مالرمي" (الذي يبدو نصف مبشّر ونصف راقصة) . إنّ الشاعر" راسين" يواجه من نفسه ذاتا أخرى بين عمل وآخر، وكلّ صورة لا يمكن أن تمثّل إلاّ "أنا" واحدا أو وجها من "الأنا الأعلى" أو من"الهو"، على أنّ عدد التراكيبات الممكنة بين هذه الصور غير محدود وجودتها مما لا يمكن

---

(١) هي: Deborah .

(٢) عنوان قصيدة ل "مالرميه" .

(٣) هي شقيقة "مالرمي" التي توفيت وتأثر بوفاتها .

توقعه سلفا". (من: "من الاستعارات الملحّة إلى الأسطورة الشخصية"، نشر جوزي كورتي بباريس سنة ١٩٨٣).

لقد أكدنا الصيغ الهامة التي تلخّص طريقة النقد المؤدي من هيكلة النصوص إلى هيكلة الشخصية اللاّواعية، فـ "الصورة الشخصية" تكون على مشارف أمرين أحدهما الاستيهام اللاّواعي (المتمثل في الثبات والائتلاف المهيكل داخل مجموعة العمليات اللاواعية) وثانيهما سيناريو منتسب إلى ما قبل الوعي وهو الذي ينظّم الأخيلة الواعية. وبهذا الفهم نكون قد اقتربنا من أسطورة العُصابيّ "الفردية" الّتي عرّفها " لاكان" بكونها "الوسواس الكبير الملحّ على ذات المريض" (من بحثه الذي بعنوان: انطلاقا من "الرجل ذي الجرذان" لفرويد و"الشعر والحقيقة" لجوتة) .

من الأكيد أنّ الأمر هنا متعلق ببناء نقديّ، وفي هذا السياق نجد قول "مالرمي": " إنّني أسهر وحيدا في حصرٍ نفسيّ لأنّ أختيَ التي ماتت موجودة خلف هذا الحاجز : إنّها ستظهر في هيئة فنانة موسيقية". ولكنّ هذا الإحساس الذي عبّر عنه مالرمي لن نجده قد تحقّق بصورته هذه في أي نص من نصوصه. وحتى قصيدته " اللقالق الثلاثة" التي كتبها بُعيْد موت هذه الأخت تُصوِّر شيخا مع قطٍ

وشاعرٍ وفيلسوفٍ وهو بصدد استقبال ابنته المتوّفاة. ونذهب أبعد من هذا فنقول: إذا كان "مورون" يدعو إلى القول بوجود استيهام أساسي مشترك بين حياة الأديب وكتابته فإنه يكون قد جعل من "الأسطورة الشخصية" الاستيهامَ الذي يدعّم الكتابةَ ولا يكتسب هيكلته الخاصة إلا بها، وإذن فإنّ "الأنا الاجتماعي" و "الأنا الخلاق" متصلان لكنهما ليسا متطابقين.

وانطلاقا من هذا الضرب من الثبات نعود مجددا إلى النصوص وفي هذه المرة "تهمنا الاختلافات بقدر ما تهمنا التطابقات"، لعل الاختلافات صارت تهمنا الآن أكثر من التطابقات لأنّنا ننتقل بواسطتها من استيهام جامد إلى حركةِ عمليةِ بِناء الاستيهامات ذاتها، إلى عمليّة البِناء الرمزي التي تُبدّل اللغة والمتخيَّل معا. بهذه الطريقة نكتشف التغيرات وتبدّلات المواقع في الاستيهام. فلنبدأ بالتغيرات: إنّ المشهد الطبيعي الذي يشتهيه الرجل المحتضر وراء "النوافذ[1]" يتقاطع مع صورة دبورة" و"هيروديَاد" أو مع الحوريات في "عالم الحيوان[2]"، فالقراءات والتقاليد الثقافية تغذّي قطبيْ

---

(١) عنوان أثر أدبي Les Fenêtres .

(٢) عنوان أثر أدبي Fannes .

الاستيهام بتجسُّدات جديدة على نحو لا يتوقف، والشاعر ذاته لا يخلق إلاّ من خلال شبكة "إبدالات". ومن ناحية أخرى فإنّ "تبدّلات المواقع" إنّما تحصل بين قطبي الاستيهام: فيكون تبادل الأماكن والانتقال من التّلقي إلى الفعل والانعكاس أو إلى الانتفاء أو إلى انقلاب التأثيرات وما إلى ذلك. كل هذه العمليات الرمزية مرتبطة بأنظمة حركيةٍ من القوى اللاإرادية.

ويرى "مورون" أنّ الأسطورة الشخصية لها تاريخ: فهي ذات نشأة (تكون في نص من فترة المراهقة)، وهي بعد ذلك ذات تحوّلات عديدة : فعند راسين على سبيل المثال يوجد انقلاب كبير هو في الآن ذاته رمزيّ ونفسيّ وهو ما يظهر في انتقاله من المآسي ذات الوجوه الثلاثة (وهي وجه رجاليّ يكون بين وجهين أنثويْين متضادّين) إلى مآس ذات أربعة وجوه وذلك عندما أضاف إلى الوجوه الثلاثة السابقة وجها رابعا هو وجه الأب في مسرحيته التي عنوانها "مترِيدات[١]" وعندما ننتقل من مسرحية "فيدر"[٢] (حيث

(١) العنوان الأصلي Mathridate .

(٢) العنوان الأصلي Phèdre وهو مستلهَم من شخصية امرأة أسطورية عند اليونان .

تقول الفتاة: قتلني أبي بتحريضٍ من أمي) إلى مسرحية "أتالي[1]" (حيث تقول الفتاة : أنقذني أبي بقتل أمي) فإنّ هذا الانتقال ذو معنى. إنّ رهان الكاتب الشّخصي يُخفي وراءه رهانات اجتماعية وثقافية بين الجنسين أوَ بين الأجيال، والكاتب هو بمثابة الناقل لها أو المعبّر عنها رغم أنفه، وتتمثل قوة " مورون " في كونه لم يحجب وراء قانون عام أو حقيقة كونية الصراعاتِ التي أصرّ على تحليلها في تفرُّدها وإن اصطدمت بإديولوجيا عامة (وهي إلى ذلك إيديولوجيا منتسبة في طبيعتها إلى التحليل النفسي). وقد احترم "مورون" مبدأ أخلاقيا وضعه لنفسه وهو يتمثل في كونه رفض أن يجعل من الشخصيات التي بحثها ومن الكتّاب الذين درسهم رموزا لمفاهيم تحليلية تحدِّد ما هو إنساني عام، ولقد عيب عليه هذا الموقفُ بشدّة، فاتُّهم بكونه إنسانيا،ولكن هذا الرأي الذي أُخذ عليه هو ما يعطي عمله قيمتَه من حيث هي حقيقة ملموسة، وما زال الطريق مفتوحا أمام تأويلات أخرى مختلفة وخصوصا أمام إبراز تبدّلات تاريخيّة في دراسة الذاتية.

---

(١) العنوان الأصلي Athalie .

منزلة دراسة سيرة الكاتب:

نذكّر بادئ ذي بدء بإشكالية دراسة السيرة دراسة نفسية: إنها تتمثل في السؤال التالي: كيف نستطيع عدم قلع جذور أثر أدبي من وجود مؤلّفه ومن تاريخه الملموس وفي الوقت ذاته نجتنب تفسيره تفسيرا إجماليا بهذا النظام أو ذاك من نظم السببية أي باعتبار الأثر مجرد نتيجة لحياة الكاتب؟ " لقد أراد" مورون" بذلك أن يختبر مدى الصّواب في الأسطورة الشخصية وفي "الشخصية اللاواعية " .على أنّ الذي كان يهمّه من سيرة الكاتب ليس الأحداث ذاتها وإنّما أصداؤها النفسية.ولكن في غياب التّرابطات الحاصلة من التحليل النفسي بالمعنى السريريّ يمكن أن يدلّ الأثر الأدبيّ ذاته على الكيفية التي تعيش بها الذاتُ تاريخَها وتعيد تشكيله في كتابتها. وعلى هذا النّحو فإنّ مورون إنّما اكتشف عن طريق قراءة القصائد "ما لموت شقيقة" مالرمي الصّغرى (مارية) من أهمية كبرى في نفسه. وهذا الحدث أهمله كُتّابُ سيرة هذا الشاعر، وكذا الشأن في قصيدة "شيطان التشبيه" التي تطرح لغزًا مُلحًّا وهو يتمثل في هذه الجملة "التي لا معنى لها" وهي التالية: "لقد ماتت قبل الأخيرة". وقد جاءت هذه الجملة متصلةً بأحاسيس وصورٍ منتمية إلى شبكة" الملاك الموسيقيّ" إلى درجة الفوضى، وهي أحاسيس وصور رآها الشاعر

مجتمعةً في واجهة أحد محلاّت بائعي الآلات الموسيقيّة، إنها الصّور الداخلية التي تنسج نصوصه، وبهذه الطريقة حل "مورون" لغز الجملة الغامضة: إنّ المرأة الأخيرة التي ماتت هي (مارية) شقيقته، أمّا المرأة قبل الأخيرة الّتي ماتت فهي أمّه الّتي لم يذكرها أبدا. فالحداد الذي لا عزاء فيه متصل بصدمة انفعال عميق (أي بجرح) وهذا لا يكون حسب نظرية فرويد إلا نتيجة تواطؤ بين حدثين أحدهما يبقى جذريا في مستوى اللاوعي.

وننهي هذا القسم من دراستنا بهذه الجملة التي قالها "مالرمي" : "إنّ الكاتب بآلامه وبالكائنات الخرافية التي دللها أو بجبوره وجذله ينبغي أن يُنصّب نفسَه في النصّ مشعوذا روحيا" (من بحثه " أمّا الكِتاب[1]"). ينبغي هنا أن نلاحظ المعنى المزدوج الذي لكلمة "روحيا" وأن نتدبّر رأي "مورون" القائل بأنّ مأساة الرّغبة في الحياة وفي النّفس تتبدّل عند كل كاتب فتصير مأساة رغبة في الكتابة، أي تنتقل من مجال السيرة الذاتية إلى مجال الفن.

---

(١) العنوان الأصلي هو: Quant au livre .

٥ـ توجُهات جديدة:

إنّ للنقد القائم على التحليل النفسيّ تاريخا مثلما هو شأن التحليل النفسي. وقد صار يمثل جزءا من مشهدنا الثقافي لأنّه يواجه طرائق قراءة أنشأتْها سائرُ العلوم الإنسانية والنظريات الجديدة الخاصة بالنص وبالإنتاج النّصّيّ.

وفي نطاق هذه المعطيات سار ورثة "مورون" المخلصون لمنهجه في اتجاه آفاق جديدة : فـ "آن كلانيسي[1]" مثلا تعمل في درب وسط بين تحليل الشخصية اللاواعية والترميز الشعري ولكنها تبرز ما سكت عنه مورون وهو وضعيتها من حيث هي قارئة تواجه النص (تحويل/ تحويل مضادّ). أمّا "إيف قوهين[2]" و "سارج دوبروفسكي[3]" فقد سمّيا اتّجاه بحوثهما بـ "القراءة النفسانيّة" وخصصاه لدراسة العلاقات الّتي تربط الهياكل الواعية بالهياكل اللاّواعية في أقصى حدود تفرّد النّص أي ببناء عملية الاستيهام المستخلَصَة من عبارة الاستيهامات

---

(١) هي: Anne Clancier باحثة معاصرة .

(٢) هو: Yves Gohin .

(٣) هو: Serge Doubrovsky .

الجامدة، وبالمسافة أو بالتناقضات التي تنتجها العملية القولية. وقد أكّد "دريدا" بقوّة أهمّية هذا الوجه من النصّ الأدبيّ الذي أهمله "لاكان" وذلك في بحثه "عامل الحقيقة". وهذه الطّرائق النقديّة تختلف عن القراءات الغرضية (والعرضية) المنحصرة في مواضيع النصوص لكون أهداف هذه الطّرائق متمثلةً في البحث عن "المكبوت" لا عن "الضّمنيّ". وفي هذا المكبوت يحافظ اللاّوعي على شحنته من الجنسية الطولية، وبجانب هذه الاتجاهات يقوم مَعْلم آخر لا يقبل التصنيف في منزع محدد: إنّه البحث الذي كتبه سارتر بعنوان "غبيّ العائلة" وهذه المحاولة الضّخمة الخاصة في دراسة فلوبير ما زالت تحتاج - على الأرجح - إلى كثير من التّفصيل، وتلحّ على أنّ هذا المشروع الإنشائيّ يشمل- فيما يشمل- التحليل النفسانيّ. ويمكن أن نأخذ على صاحبها عدم معرفته بمفاهيم تُعتبر جوهرية، ولكنّ هذا لا ينفي أنّ "التحليل النّفسي الوجودي" يُنَزّل في مسار التّاريخ مكونات النفسية الفردية تماما كما تُنزّل فيه نظرية فرويد في المآل الإنساني " .

لا وعي النّص في رأي "بلمين نوال":

يبدو بحث "بلمين نوال" الموسوم ب "نحو لا وعي النص[1]" ذا وجه مزدوج عمادُه المنهجُ والنظرية: فـ" التحليل النصّي " هو استراتيجية قراءة مُتفرّقة قريبة من القراءة النفسانيّة، ولكن الناقد فيها يرفض المفاهيم "ذات النزعة الإنسانية المُشطّة" التي تكون عند الكاتب أو في "الأسطورة الشخصية"، ويقترح الانطلاق من الصّيغة اللطيفة المتمثّلة في "لاوعي عمليّة كتابة خاصة". وهذه الصّيغة تحوّل ذات الكاتب من مركز أثره، أو هي تحويل مركز البحث من الكاتب إلى نصّه. ولكن "لا وعي النص" صيغة غامضة، وقد لاحظ "قوهين" محقّا أنّ "غياب الكاتب" يقود إلى الحديث عن "لا وعي لا شخصي". وإنني أميل إلى القول بأنّ استعمال هيكلية "لاكان" هذا يجعل اللاّوعي مجرد لغة وليس كلمة و الحال أنّه لا وجود للاوعي خارج الأفراد كما أنه لا وجود للغةٍ خارجَ الأشخاص الذين يتكلّمونها وهو ما سبق أن أكّده اللساني "دي سوسور[2]". والواقع أنّ الخطر يتمثل في جعل ذات القارئ مكان ذات الكاتب أي في حصر الحوار داخل الذات المنظّرة أي ذات الباحث الذي ينشئ

(١) العنوان الأصلي هو: Vers l'inconscient du texte .

(٢) هو: اللساني السويسري Ferdinand de Saussure (١٨٥٧-١٩١٣) .

النظرية عن الكاتب والأثر جميعا بدل أن تكون ذاتُ الكاتب هي مدار البحث، على أنّ الجملة البديعة التالية تعيد الناقد إلى عمله الحقيقيّ: إنّه " الحوار العادل مع الآخر" الحوار الذي يدور بين "النّاقد وهو نصف أبكم وبيني وأنا نصف أصمّ". وتظهر خصوصية هذا التلاقي حول نص معين بصفة ذات انزياح أو عدول : فالكاتب يكتب "لجمهوره الباطن" على حدّ عبارة "أوزان[1]" والقارئ يبني لنفسه صورة الكاتب خلال قراءته.

التحليل السيميائي عند جوليا كريستيفا[2]:

إنّ عملية بناء النظرية عند كريستيفا ذات حركة متبدلة: فبعد بحثها الذي بعنوان "من أجل ثورة في الكلام الإنشائي[3]" توجهت هذه الباحثة إلى علم التحليل النفسي، وفي هذا الاتجاه كتبت عملا بعنوان " شمس سوداء " قد أسلفنا ذكره، وبالإضافة إلى هذا البحث يمكن أن نذكر بحثْيها " حكايات حب"[4] و"سلطات الرعب"[5].

---

(١) هو: Usan M .

(٢) هي: Julia Kristeva .

(٣) العنوان الأصلي هو: Pour une révolution du language poétique .

(٤) العنوان الأصلي هو: Histoire d’amour .

(٥) العنوان الأصلي هو: Les Pouvoirs de l’horreur .

وبالاعتماد على التحليل السيميائي أنشأت كريستيفا نظرية تلتقي فيها جميع المعارف المعاصرة. ومن أهمّ ما يبدو لنا ذا أهمية خاصّة توقُها إلى الرّبط بين علم الدلالات وعلم التحليل النفسي. ونحيل الباحث في هذه القضية إلى الفصل الذي خصصه لها " فاليو" في كتابه " علم التحليل النفسي واللغات الأدبية"[1] ومنه نخرج بأمرين:

التضاد بين العلاميّة والرمزية:

هذا التضاد أساسيّ في نظرية كريستيفا: فالعلاميّة من جهةِ إيجاد النصّ (أي من جهة إنشائه) متصلةٌ بما هو اندفاعي أي بما هو نفث غير إرادي للذّات وبما هو عتيق في الذات وبممارسات لغوية مُطِلّة من الطفولة الأولى وبما هو مرض الانفصال عن العالم الخارجي وهو ما يعرف في الأمراض النفسيّة بـ "الشيزوفرينيا[2]"، وهذا كله يُعتبَر بمثابة المؤنث المتصل بالأمّ، أمّا الرمزية فهي تخصّ قانون الكلام (تنظيم العلاقات والتركيب وعلم الدّلالة الخطّي والخطاب الذي يبني " ظاهرة النص")، وهذا يتطابق مع ما هو أبويٌّ مذكر كما هو الشأن عند " لاكان" . ولهذا نعود مع كريسيفيا إلى فكرة التفرغ

---

(١) المصطلح الأصلي هو: Psychologie et languages littéraires .

(٢) المصطلح الأصلي هو: Schizophrénie .

السابقة التي تقيم الفلسفة الغربية على الثنائية التالية: الأمّ- الجسد- الطبيعة/ الأب - الكلام- الثقافة. ولكن كريستيفا لم تقف عند هذا التنوع المعروف وإنّما حاولت أن تقرأ النصوص الشعرية باعتبارها تصادما جدليا بين هذين النظامين غير المتجانسين. وبإعادة الاعتبار إلى علم العلامات أعادت كريستيفا إلى الشعر قوَّتَه المتمثلة في النفث اللاّإرادي (الموسيقية، تشظّي المعنى، نشاط إنشاء الدّلالة، المصاداة[١] وغير ذلك) وهي في هذا المنحى تنسج جزئيا على منوال عالم النفس اللساني " فوناجي "[٢].

الذات في المقاضاة (أو محاكمة الذات):

تُؤخذ ذات الكاتب بين العلاميّة والرمزيّة أي بين ذاتٍ لها نفثاتٌ لا إرادية ومتشظيّة ومنفوثة في شكل رذاذ وذاتٍ نظرية تؤكّد نفسها في مقولها. والحرية الوحيدة للذّات المتكلّمة مأتاها لَعبُها الفريد وغير المتوقع بالعلامات وضد العلامات أيضا . وهذا أخصّ ما يميّز الذّات في المقاضاة، وهي ذات ترى كريستيفا نماذج منها في شعراء

(١) مرض نفسي يتمثل في ترديد المرض لما يقوله الآخرون Echolalie .

(٢) هو: Fonagy .

الحداثة (مثل "مالرمي" و" أرطو[1]" و" باطاي[2]" و" جويس" و"سيلين"). ينبغي أن يهتمّ علم النفس التحليليّ بـ "أزمات المعنى هذه وبالذات والهيكل". وقد رفضتُ استعمال عبارتيْ "رجل و"امرأة" في هذا المجال لأنّ" القول (أي الذات في عملية التكلم) تأبى الانحصار في هذا التصنيف على أساس أن المرء يكتب في الواقع ليتخلص من هذه الأدوار والتمثيلات الجامدة (التي من بينها أنّ المرء يمثل أو يؤدي دور أحد الجنسين)، ولكن ينبغي أن نلاحظ رغم كل شيء أنّ مقوليتيْ المؤنث والمذكّر استمرتا الأساس الذي يبحث ولم يُستنطَق في هذه النظرية.

وقد أثارت كريستيفا صعوبة بناء نظرية لما هو بطبعه خارج عن التنظير، ولهذا ينبغي رغم التناقض الظاهر أن تكون الذات المضطلعة بالنظرية هي نفسها مدار تحليل لا نهائي. وعلى كل حال فإنّ ما يمكن أن تقبله امرأة أو غيرها ينبّه على بطلان تصنيف البشر إلى ذكر وأنثى" فهل نستطيع بعد هذا أن نصنّف الإنتاجات النظرية إلى مذكّر أو مؤنث"؟ "الراجح أنه على ممارس النظرية أن يكون امرأة ، أي أن

---

(١) هو: Antonin Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) شاعر فرنسي .

(٢) هو: Georges Bataille (١٨٩٧-١٩٦٢) كاتب فرنسي .

يكون ضمانا أقصى للطابع الاجتماعي ، ضمانا يتجاوز انهيار الوظيفة الأبوية الرمزيّة ويكون مَعينا من التّجديد ومن التّوسع لا ينضب وذلك حتّى لا يكون التخلّي عن الصّواب النظريّ، وإنّما يتمّ حمل هذا الصّواب على زيادة قوَّتِه وذلك بإعطائه موضوعا يتجاوز حدوده ". فلماذا يُرفَض - في المجال الأدبيّ - ما تم تأكيده بهذه القوة في المجال النّظري؟ ولماذا لا تسهم كاتباتٌ في "أزمات المعنى والذّات والهيكل"، هذه الأزمات الّتي تفترض وجود اعتراضات تتغير بحسب الأفراد؟"

لقد فتحت كريستيفا مسألة الجنس من جهة الفكر وأغلقتها من جهة الإنتاج الأدبيّ. وهذا أمر يؤسف له لأنّه من العسير إجلاء هذا البعد المميّز لما هو إنسانيّ من تفردات المتخيَّل والرغبة والعلاقات بالعالم وبالآخر وباللغة، وهذا لا يُتصوّر إلا إذا كان "الحلم بوراثة أبوية خالصة ما فتئت تلازم الخيال اليوناني حلما يواصل ملازمة الثّقافة الغربية رافضا حتى مجرد القدرة على أن يكون الإنسان مشتركا، أي نتاج تبادلات لا تنقطع بين الجنسين . لقد رأينا فيما سلف أن جملة النصوص الأدبية والنظرية والنقدية المذكورة في دراستنا هي نصوص كتبها رجال: فعلم النّفس التحليلي الذي هو

نظريةُ قضيةِ الجنسيْن لم يخرج عن إيديولوجية المذكر العام، ولكنّ هذا العلم يعود باستمرار إلى مسألة الأنوثة التي تمثل فيه حجر عثرة أو هي منه كاللطخة العمياء على حد عبارة "لوس إيريقراي[١]" والحاصل أنّ ازدواج مسألة الجنس يبقى وكأنه غاية لا تُدرَك في أفق النظرية الفرويدية.

وحتى أواصل التجربة التي بدأتها خلال تحليلي وهي تجربة لم تكن تجد مكانة ولا تعبيرا عنها في النّظريّة ذاتها حاولت أن أقرأ نصوص" دوراس[٢]" بطريقة تحليلية سعيتُ فيها إلى الاكتشاف، فاجتنبت الإقصاء وحصر نصوص هذه الكاتبة وذلك انطلاقا من مبدإ الكوني أو الأنثوي ذي القانون الخاص، وإذا وُجدتْ تشكّلاتٌ متخيّلة وعمليات تركيب رمزية وهياكل سردية لا يمكن أن تضطلع بها النظرية التحليلية فهذا لا يعني وجوب إلغاء هذه الأمور وإنّما يعني وجوب تغيير النّظرية، لقد كان هذا موقفي في بحثي الذي بعنوان "مجالات المؤنّث[٣]". وفي بداية هذا الفصل عدت إلى التّمييز

---

(١) هو: Luce Irigary .

(٢) هي: Marguerite Duras (فرنسية معاصرة) .

(٣) العنوان الأصلي هو: Territoires du feminin .

بين المتصوَّرات الإجرائيّة (المتّصلة بالعمليات اللاّواعية) والمتصوّرات التّفسيرية الّتي هي متّصلة بالطابع الاجتماعي - التّاريخي لعلم التحليل النفسي.

إنّ المنزع التحليلي التّقليدي يرفض هذا الطابَع التاريخي الاجتماعي في متصوراته القانونية الرّامية إلى تحديد المآل الإنساني أي في تحديد أمور منها عقدة أوديب وتقديم الرباط الأبوي والوظيفة الأبوية في الأهمية والتفرد الذكوري في الجنس والرغبة.

وباسم " علم النفس التاريخي " عارض " فرنان [1]" الطابَع التفسيري ذا الجانب الواحد بنظرية فرويد المتمثلة في عقدة أوديب. أمّا " لفي شتراوس[2]" فقد أعطى نظرية فرويد قراءة أخرى، وقد ردّ " غرين" على هذين الرأيْن بقوة يقينيّة مريبة قائلا : "سيستمر وجود عقدة أوديب طالما استمر وجود العائلة". أليس في موقف " غرين" هذا خلط بين الأسئلة الأساسيّة والمتمثّلة في ولادة الأنثى والذّكر من أب وأمّ، وفي الاختلاف بين الجنسين والاختلاف بين الأجيال والجواب عنها الذي هو عقدة أوديب وهو جواب مذكر تقليديا؟

---

(١) هو: Vernant .

(٢) هو: Claude Lévi-Strauss معاصر .

وعلى عكس الرأي السابق كان جواب " لابلانش[1]" في بحثه الذي بعنوان "السفينة"[2]. إنّ هياكل اللاّوعي وهياكل الاستيهام قابلة للتطور مع هياكل التبادل وهياكل العائلة".

يبدو أن التوله بالمتصورات والمفاهيم في النظريات واللّهجَ المُسرف بها يهددان بالإنصات إلى التغيرات الجماعية التي صاغها الأدب قبل أن تصوغها النظرية .إنهما يهدّدان بالإنصات إلى نصوص النّساء التي أهملت بصفة مكثفة منذ القديم، كما يهددان بالإنصات إلى نصوص رجال أُهملتْ أو حُصرتْ في الأفكار وفي الأشكال المقبولة أو في المتخيّل المقبول. ولنضف أخيرا أنّ النّظرية التّحليّلة ينبغي أن يُنظر إليها باعتبارها حقل بحوث متعدّدة قد تكون متناقضة أحيانا ولا ينبغي أن يُنظر إليها باعتبارها مذهبا مكرّسا لإقصاء كل ما يهدّد الأخلاقيّة الجماعية التّقليدية. وبهذه القضيّة نكون قد وصلنا إلى لبّ المشاكل المعاصرة.

---

(١) هو: Laplanche .

(٢) العنوان الأصلي هو: La Nef .

مراجع اضافية منتقاة :

١ – مصادر خاصة بالنقد النفسانيّ

- علم التحليل النفسي والأدب .

Bellemin- Noël Jean, Psychanalyse et littérature, Paris, Que sais-je ? PUF, 1972.

- علم التحليل النفسي والنقد الأدبي .

Clancier Anne, Psychanalyse et critique littéraire, Privat, 1973. Reed 1989 (Chapitre sur Mauron).

- علم التحليل النفسي واللغات الأدبية .

Le Galliot Jean, Psychanalyse et langages littéraires, Paris, ed Nathan 1977. (chapitre de Simone Lecointre sur kristeva).

- التقدم ومشاكل علم التحليل الأدبيّ .

Gohin Yves : « Progrès et problèmes de la psychanalyse littéraire », in La Pensée, Octobre 1980 (Bibliographie nouvelle).

٢- مراجع

- مصطلحات علم التحليل النفسي الأدبيّ

Laplanche et Pontalis : Vocabulaire de la psychanalyse, Paris, ed PUF .

- بيليوغرافيا الدراسات الأدبيّة

Beugnot et Moureaux : Manuel bibliographique des études littéraires, Paris, ed Nathan 1982.

١- أعمال عن " فرويد " و " كلاين " و " لاكان "

- " فرويد " .

Mannoni Octave, Freud, Ecrivains de toujours, Paris, Seuil 1968.

- ثورة التّحليل النّفسيّ

Robert Marthe : La Révolution psychanalytique, 2 vol.PBP, 1969.□

- مقدمة لآثار " ميلاني كلاين "

Segal Hanna, Introduction à l'œuvre de Mélanie Klein, Paris ed PUF 1969.

- "لاكان"، " ملفّات "

Marini Marcelle, Lacan,(Dossiers), Ed Belfond 1986, Reed.1988.

٣- مراجع مختلفة

- مرآة المرأة الأخرى .

Irigaray Luce, Speculum de l'autre femme, ed.de Minuit,1974.

• الانتروبولوجيا الهيكلية .

Levy-Strauss Claude, Anthropologie structurale, ed,Plon,1958.

• الأسطورة والمأساة في بلاد اليونان القديمة

Vernant Jean-Pierre et Vidal- Naquet Pierre, Mythe et tragédie en Grèce ancienne. Paris, ed Maspero 1974.

البحث الثالث
النّقد الغرضيّ

بقلم: دانيال بارجاس

النقـــد الغرضيّ
بقلم: دانيال بارجاس[1]

مقدمة:

تعوّدنا منذ عقود من السنين على الحديث عن الأغراض أو المواضيع في الدراسات الأدبية. وقد ظهرت مجموعات من الأغراض في برامج ومقررات خاصة ببعض المناظرات أو الاختبارات الشفويّة في شهادة الباكالوريا، كما ظهرتْ في بعض الكتب المقررة في المدارس. ولهذا فإنّ مفهوم "الغرض" يبدو كالبديهي والحال أنّه مفهوم إشكاليّ إذا ما نظرنا إليه في صلته بالتّيّار النّقديّ الّذي تسمَّى باسمه.

خلال الخمسينات من القرن العشرين كان النقد الغرضي مماثلا إجمالا لـ "النّقد الجديد "الذي أثار مجادلات" بين أنصار الحداثة ومعارضيها. ولكن هذا التماثل بين النقد الغرضي والنقد الجديد خادع وظاهري في الحقيقة . ذلك أنّ النقد الجديد قد نما على وجه الخصوص تحت راية اللّسانيات والمذهب البنيويّ وعلم التّحليل النّفسانيّ(وهي تيارات ثلاثة) ثم رام التنصّل منها والاختلاف إزاءها،

---

(١) سبق التعريف به في آخر التمهيد .

وهذا الخلط بين النّقدين (الغرضي والجديد) قد أدّى إلى تصوّر تحالفات أو ترابطات مغلوطة منها مثلا إدراج "رولان بارت[1]" و"جان بول سارتر" في هذا النقد الغرضي والحال أنّهما لا يتبنيان أسسه الفكرية. ولهذا ابتعدا عنه تدريجيا خلال تطورهما، فما أبعد البون عند بارت بين كتابه "ميشلي[2]" (وكان فيه قريبا من هذا التيار الغرضي) وكتابه " س/ ز[3] "(وقد صار فيه نصّانيا نائيا عن التيار الغرضي نأيا تامّا). وما أبعد البون كذلك بين بحث سارتر عن "بودلار" (وكان يمثل أولى محاولاته في "علم التّحليل النّفسيّ الوجوديّ)" وبحثه "غبيّ العائلة[4]". فكلّ من بارت وسارتر قد مرّا بمحاذاة النّقد الغرضي ولكن تفكيرهما النّقدي لم يتطوّر مرتكزا على هذه المرجعية.

وبخلاف هذين المفكّرين نجد باحثين قد اتّخذوا من النّقد الغرضيّ مرجعية لهم وهؤلاء هم الّذين سنتحدث عنهم في هذا الفصل:

---

(١) هو: Roland Barthes من أبرز نقاد فرنسا المعاصرين .

(٢) العنوان الأصلي هو: Michelet وهو دراسة عن المؤرخ الفرنسي (١٧٩٨-١٨٧٤) .

(٣) العنوان الأصلي هو: S/Z .

(٤) سبق ذكره .

إنهم "جورج بولي[١]" و "جان روسي[٢]" و "جان ستاروبنسكي(٣)".
لقد تأثر هؤلاء جميعا بأعمال " غاستون باشلار[٤]" وبصفة أكثر خفاء و تعقدا بأعمال مؤسّسيْ "مدرسة جينيف[٥] وهما "البار بغين[٥]" و"مرسال ريمون[٦]". وقد كانت تجمع بين هؤلاء النقاد - في وقت من الأوقات - أواصرُ صداقةٍ وتقديرٍ متبادل كما كان يربط بينهم حبّ اطلاع مرهف ينظر به كلٌّ منهم إلى أعمال الآخر. من ذلك مثلا أنّ مجموعة مقالات قد نشرها "البار بغين" كانت بتقديم "مرسال ريمون"، ومن ذلك أيضا أنّ "ألبار بغين" قد خص زميليه "غاستون باشلار" و"جان روسي" بمقالات قيّمة، كما أنّ "جان ستاروبنسكي" قد عقد مقدمة لكتاب "جورج بولي" الذي بعنوان "مسوخ الدائرة[٧]"، و"جورج بولي" ذاته وضع مقدمة لبحث"جان

(١) هو: Georges Poulet .

(٢) هو: Jean Rousset .

(٣) هو: Jean Starobinski .

(٤) هو الفيلسوف الفرنسي Gaston Bachelard (١٨٨٤-١٩٦٢) .

(٥) هو: Albert Beguin (ناقد فرنسي معاصر) .

(٦) هو: Marcel Raymond (ناقد فرنسي معاصر) .

(٧) العنوان الأصلي هو: Les métamorphoses du cercle .

بيار ريتشار[1] "ستندال وفلوبير". وقد كان كل من هؤلاء النقاد ينظر إلى عمل الآخرين ليُحسن تدبر المسار الخاص به.

إنّ هذا راجع إلى أنّ وجهة النّظر الغرضيّة ليست عقيدة، بل ليس لها من الطّابع العقدي شيء: إنّ وجهة النّظر هذه لا تدور حول مادّة عقيدة محدّدة وإنّما هي تتطور كبحث ينطلق من حدس مركزيّ. إنّ منطلقها هو بلا شك رفض كلّ تصوّر للأدب قائم على التّلاعب أو على الشّكلانية ورفض اعتبار النصّ الأدبي بمثابة الشيء الّذي يمكن أن نستخرج منه المعنى بواسطة تحقيق علمي. إنّ الفكرة المركزية في جهة النّظر هذه لا تتمثل في اعتبار الأدب موضوع معرفة بقدر ما تتمثل في اعتباره موضوع تجربة، وهذه التجربة هي عند هؤلاء الباحثين من جوهر نفسي أو روحي. ومن هذا المنطلق قال "مرسال ريمون" إنّه إنّما انجذب إلى روسو بواسطة "تجربة من طبيعة روحية" (وهو ما عبر عنه في كتابه "جان جاك روسو أو البحث عن الذات وحلم اليقظة[2]". أما جورج بولي فقد أثار تجربته عندما كان في العشرين من عمره فقال:" كان الأدب يبدو لي مفتوحا أمام عيني

---

(١) هو: Jean – Pierre Richard .

(٢) لاصل. J. J. Rousseau. :La quête de soi et la reverie .

في شكل ثروات روحية جزيلة كانت توهب لي بسخاء" (من بحثه "الوعي النقدي[١]").

ومن الطبيعي في مثل هذه الظروف أن يلتفت هؤلاء النّقّاد إلى الشعر قبل سواه، فقد خصّه "البار بغين" بأكبر مصنفاته وجعله "غاستون باشلار" مدار أسئلته في الغالب لأنه كان يرى أن للشّعر وظيفة إيقاظ" (في بحثه "الماء والأحلام[٢]"). لقد كان هؤلاء جميعا مرهفي الشعور بالمهمة الوجودية التي يضطلع بها الشعر منذ عهد الرّومنسية" أي منذ حوالي قرنين من الزمان عندما بدأ الشعر يضطلع - على نحو واع - بوظيفة معرفة الكائن الإنسانيّ وأعني أنه اضطلع في الآن ذات بتجربة الكائن وبالتفكير فيه" (من مقدمة عقدها "ستاروبنسكي لكتاب" إيبف بونفوا[٣] "الموسوم بـ" في الحركة والسكون عند "دوف[٤]") .

---

(١) العنوان الأصلي هو: La conscience critique .

(٢) العنوان الأصلي هو: L'eau et les rêves .

(٣) هو: Yves Bonnefoy .

(٤) العنوان الأصلي هو:

Du mouvement et de l' immobilité de Douve .

١ـ الوضعية التاريخية:

الواقع أنّ النقد الغرضي سليل المذهب الرومنسي من الناحية الإيديولوجية. على أنّ الرجوع إلى الأغراض باعتبارها مرجعية الأثر أمر سابق للرّومنسية بزمن طويل. ومصطلح "الغرضيّة" موروث عن البلاغة القديمة الّتي كانت تولي ."الموضوع" أهمية كبيرة باعتباره عنصرَ دلالةٍ حاسماً في النص المدروس. غير أنّ أهميّة هذا المفهوم لم يعلُ شأنها إلا بعد تطور المذهب المقارن في اللغة والأدب خلال مطلع القرن التاسع عشر. لقد صار " الغرض" بداية من هذه الفترة مصدر عامل مشترك بين الدلالة والإلهام، وهو عامل يتيح المقارنة بين أعمال كتّاب مختلفين انطلاقا من مادّة المحتوى.

الإرث الرّومنسي:

في ذلك العصر ذاته وضع التيارُ الرّومنسي خصوصا في ألمانيا نظريةً عن العمل الفني، وهي نظرية ستتواصل بعد أكثر من قرن بواسطةالنّقد الغرضي: فقد كان ممثّلو جماعة "إينيا[١]" يرون أنّ العمل الفنّي لم يعد يوضع وفق نموذج جاهز مسبق ينبغي النسجُ عليه وإنّما هو يوضع انطلاقا من وعي خلاق ومن داع شخصي داخلي

---

(١) جماعة مثلت في ألمانيا وثبة الأدب والفكر خلال ما عرف ب Aufklarung .

يُخضعان جميعَ عناصر الأثر الفنّي سواء منها ما كان شكليّا أو طارئا: مثل موضوع الإلهام أو الطّريقة أو التّركيب أوغير ذلك. وسيظهر أثر التّفكير الألماني حتى عند النّقاد المنتسبين إلى مدرسة "جينيف" وسيمتد إلى فكر علماء الرّياضيات بواسطة فلسفة "هايدجر[1]". فلا غرابة إذن في أن يجعل النّقد الغرضيّ من عهد المذهب الرومنسيّ عصره المفضل. وقد خص "بغين" و"ريمون" و"بولي " و"ريشار" المذهب الرّومنسي بكثير من الدّراسات. وكانوا يرون في هذا المذهب انتصارا لأدب قائم على وعي مطابق لطريقتهم الخاصة بهم. وهذا ما عبّر عنه "بولي" بقوله: "إنّ المنطق الوحيد لجميع الرّومنسيين على اختلاف المآل بينهم هو بلا شك عملية الوعي" (من كتابه "بيني وبين ذاتي[2]"). والفن من وجهة النظر الرّومنسية ليس بناء شكليا أساسا وإنّما هو مُولّد تجربةٍ ومُنتجُ معنى سيكون له صدى في الحياة. وبقدر ما يكون ذلك فيه تسمو قيمته وتربو. ويتّفق جميع النّقاد المتأثّرين بالغرضيّة على هذه النقطة.

---

(١) هو الفيلسوف الألماني (١٨٨٩□١٩٧٦) Martin Heidegger .

(٢) العنوان الأصلي هو: Entre moi et moi .

وفي هذا المعنى قال ستاروبنسكي" إذا خرج المرء من تجربة القراءة أو من تجربة التأويل دون أن يشهد عالمه وذاته ازديادا في المعنى ففيم عناء المغامرة إذن ؟" (من كتابه "العلاقة النقدية").

وخلال هذه التجربة المزدوجة (باعتبارها تخص القارئ بالقدر الذي تخص الكاتب) لا يمكن أن يُدرس واقع الأثر الشكليّ لذاته، أي ينبغي ألاّ يُدرس شكلُ الأثر الفنّي من حيث هو غاية في حدّ ذاته. إنّ الأثر الفني" هو في الوقت ذاته إيناع للهيكل والفكر (...) وهو مزيج معقد مكوّن من شكل وتجربة يتلاحم فيه المصدر والنشأة الخاصّان بالهيكل والفكر" (من كتاب "روسي" "الشكل والدلالة[1]") وقد ذهب ستاروبنسكي إلى أن "روسو" كان رائدا في الآداب الفرنسية لأنه عاش" هذا العقد من الترابط بين الأنا والكلام" فكان رائدا في جعله مصيره كإنسان متوقفا على الإبداع القوليّ (من كتابه "جان جاك روسو "الشفافية والحاجز[2]"). وعلى هذا الأساس فإنه يوجد لديه إذن تداخل بين الوجود والتفكير والعمل الأدبيّ: فالكاتب في التزامه بالكلمات واستعمالها في أثره لا يعبر عن ذاته فحسب، وإنّما

---

(١) العنوان الأصلي هو: Forme et signification .

(٢) العنوان الأصلي هو: J-J-Rousseau:la Transparence et l' obstacle .

هو أيضا ينشئ نفسه إنشاء: وعلى هذا النّحو قدّم روسّو ثم الرّومنسيّون بعده تصوّرا للعمل الخلاق يجمع بين الطّابعين الرّوحي والحركيّ في وقت واحد: لقد صار الأثر مغامرةَ قدَرٍ روحي تتحقق من خلال حركة الإنتاج ذاتها.

تواصل الإرث الرومنسي:

لقد واصل بروست هذا التّصوّر ووسّع حدوده وذلك في كتابه "ضد سانت بوف[1]" مثلما واصله في بعض الصّفحات من روايته "بحثا عن الزّمن الضّائع[2]". وقد أكّد ضرورة تجاوز وجهة النظرة القائمة على سيرة الكاتب، ورفض كلّ تصوّر غير قائم إلاّ على النّظرة التقليدية إلى عمل الفنان الخلاق كما رفض كل تعريف ضيق للأسلوب. وعلى هذا النحو واصل بروست الإرث الرومنسي ، ولكنّه وضع في الآن ذاته أسس النّقد الغرضيّ التي ستتّضح فيما بعد. ولما اعتبر بروست أنّ الأسلوب ليس مسألة تقنيات كتابة وإنما هو مسألة رؤيا، وأن الأثر الأدبي إنما يؤدّي رؤية للعالم فريدة تكون متلاحمة مع المادة التي تكوّنه، استطاع أن يحدد ماهية الأسلوب في

---

(١) العنوان الأصلي هو: Contre Sainte-Beuve .

(٢) العنوان الأصلي هو: A la Recherche du temps perdu .

حقيقته المزدوجة التي لا سبيل إلى الفصل بين شقّيْها وهما الإبداع اللساني وعالم الإحساس. وعلى هذا النحو قادته قراءةُ الآثار الأدبية إلى الاقتراب مِن مفهوم الغرض بالمعنى الذي كان مستعملا في النقد الأدبيّ خلال منتصف القرن العشرين. وهذا ما يظهر في قوله " كنت أقول لألبرتين: لعلّ هذه الخصيصة الّتي يتميز بها عالم فرويد في أثر أدبي معين هي أكثر الأدلة أصالة على العبقرية. إنها أقوى دلالة على هذا بكثير من محتوى الأثر الأدبي ذاته. كنت أشرح لألبرتين أن أعلام الأدب الكبار لم يكتبوا إلا أثرا واحدا أو لعلّهم بالأحرى قد عكسوا من خلال بيئاتهم بهاء واحدا أوجدوه في العالم (...) فأنت ترَيْن عند ستندال ضربا من الإحساس بالارتفاع يرتبط بالحياة الرّوحية :المكان المرتفع الّذي سجن فيه "جوليان سورال[١]" والقلعة الّتي في أعلاها حُبستْ "فابريس" وبرج الأجراس الّذي يهتم فيه القسُّ " بلانيس" بعلم الفلك والذي منه تُلقي "فابريس[٢]" نظرة بديعة " (من كتابه "السجينة[٣]").

---

(١) هو: J- Sorel الشخصية الرئيسة من الرواية ذاتها وهي "الأحمر والأسود" ل ستندال.

(٢) هي: Fabrice شخصية نسائية من الرواية ذاتها .

(٣) العنوان الأصلي هو: La Prisonnière .

٢ـ الأسس الفلسفية والجمالية :

– الأنا الخلاق:

لقد تجاوز تصور بروست حدّ التمييز التقليدي في الأثر الأدبي بين الشكل والمحتوى، وبهذا أدخل بالضرورة تعريفا جديدا للأنا الخلاّق. وهذا ما فسّره بوضوح في كتابه "ضد سانت بوف" بقوله: "إن الكتاب هو نتاج أنا آخر غير الأنا الذي يظهر في عاداتنا وفي مجتمعنا وعيوبنا، وهذا الأنا الآخر الذي ينتج الأثر الأدبي إذا ما حاولنا فهمه فإننا لن نتمكن من ذلك إلا إذا أعدنا إنشاءه فينا وذلك لا يكون إلا بالغوص في أعماق أنفسنا ذاتها". وقد يبدو تفكير بروست متناقضا: فالأنا الذي يتحدث عنه معطى نفسيٌّ عميق في الفنّان، وهو في الآن ذاته موضوع إعادة إنشاء . ولكن ينبغي أن نفهم الأنا الخلاق بصفته يكتشف ذاته بذاته من خلال حركة القول التي يعبّر بها عن نفسه، وإذن فهو يعبّر عن نفسه في الوقت الّذي يتجاوز فيه نفسه، وعملية الخلق لا تنفصل عن هذه الحركة المؤسِّسة.

وجل النقاد ذوو النّزعة الغرضيّة يرون هذا الرأي المتمثل في الإحساس بتشكيل حركي للذّات. وقد أورد " ريتشارد " في مطلع مقدّمة دراسته عن العالم المتخيَّل عند "مالرمي[١]" جملةً لهذا الشاعر

---

(١) العنوان الأصلي هو: L'Univers imaginaire de Mallarmé .

يقول فيها "إنّما يصنع الفنّان نفسه أمام الورق ". وهذه الجملة هي بلا شك أقرب رأي إلى فكر بروست. ويواصل قوله " إنّ الأسلوب هو ما لا ينفكّ الإنسان يطلبه ويجنح إليه وذلك بطريقة مشوّشة ، إنه الأداة الّتي بها ينظّم تجربته على نحو لا واع وهو ما به يبتدع الحياة الحق ويكتشفها في آن واحد"[١].

ويرى ستاروبنسكي أيضا" أنّ الكاتب في أثره يتجاهل نفسه ويتجاوزها ويحوِّلها " (من كتابه " العلاقة النقدية "). ورغم أنّ "روسي" أكثر انتباها من غيره لحركة الأشكال الأدبية ونظامها فإنه لا يخشى أن يؤكد "أنّ الأثر الأدبيّ هو بالنسبة إلى الذّات الخلاّقة وسيلة يكشف بها الكاتبُ نفسَه حتّى يتجلّى لذاته قبل أن يكون هذا الأثر إنتاجا أو تعبيرا" " (من كتابه: "الشّكل والدّلالة ").

فالنّقد الغرضي إذن يرفض التّصوّر الكلاسيكي القائل بأنّ الكاتب سيّد مسيطر تماما على مشروع كتابته كما يرفض طريقة اتّباع التّحليل النّفسي القائلة بأنّ الأثر الأدبي يعكس باطنا نفسيا موجودا قبله. إنّ النّقد الغرضي لا يُغفل سيادة الكاتب ولا يغفل هذا الجزء من اللاّوعي، ولكنه يجعل حقيقة الأثر في وعي حركي هو

---

(١) المصدر السابق .

بصدد صنع ذاته. ولهذا السّبب فإن ستاروبنسكي في كتابه الذي بعنوان "جان جاك روسو: الشّفافية والحاجز "يعبّر عن ضعف رغبته في التحقيقات النفسية والطبية الخاصة بالكتّاب والّتي يمارسها النّقاد "الّذين يضعون هذه الجثث على طاولة المشرحة وكأنهم يستعدون لاكتشاف العامل الذي منه ينبثق سرُّ الآثار الأدبية ويتصورون أنّهم سيجدون هذا العامل في بعض أنسجة اللحم" والحال أنه إذا كان "الفنان يخلّف دائما جثة(...) فإنّنا لن نكتشف أبدا فنّه في جثته".

ولما كانت للأثر وظيفة مزدوجة تتمثل في الإبداع وفي كشف الذات في وقت واحد فإنّ النّقد الغرضي يولي أهمّية بالغة لعملية وعي الكاتب. إذا كان "باشلار" يتحدّث في هذا المعنى عن "تفكير الحالم[١]" فإنّ هذا المفهوم يستعيد بعدا أكثر اندراجا في الثّقافة مع "بولي" . ولكنّه ليس "أقلّ نأيا عن تفكير ديكارت" أنا أفكّر فأنا موجود". وقولة ديكارت هذه تؤسس "علم الكائن[٢]" على نحو مضمون وواضح ومشترك بين جميع البشر. وعلى العكس تماما من ديكارت، فإنّ التّفكير الخلاق "يتيح تمييز وعي فرديّ وعالم خاص

---

(١) العنوان الأصلي هو: Le Cogito du rêveur .

(٢) وهو العلم الذي يعرف بـ Antologie .

خلاق عند كاتب بعينه وذلك بواسطة حدس أولي. ولهذا السبب حاول "بولي" أن يتبين عند الكتّاب موضع هذه اللّحظة الافتراضية التي يكون فيها للأنا وجود فريد وذلك في عملية الوعي وبها، وهذا ما نجده في كتابه الّذي عنوانه "بيني وبين ذاتي" الذي جمع فيه "مقالات نقديّة عن الوعي بالذات"[1]، كما بيّن "ستاروبنسكي" كيف انّ تجلّي الحقيقة لا ينفصل عن" كشف الوعي" عند روسو (: جان جاك روسو: "الشّفافية والحاجز"). وقد اكتشف هذا الناقد أيضا عند "مونتاني " إشكالية مماثلة وهو ما يظهر في قوله: "إنّما يوجد الوعي لأنّه يتجلى لذاته ، ولكنه لا يمكن أن يتجلى لذاته إلا إذا أبرز عالما هو مهتم به ومشدود إليه انشدادا لا سبيل إلى فصمه" (من كتابه "مونتاني" في حركيته[2]"). ولإظهار انكشاف الأنا المزامن للأثر الأدبي يجتنب النّقد الغرضي في الغالب نسبته إلى الفرد التاريخي الّذي هو كاتبه. وفي دراسة " ستاروبنسكي" عن" مونتاني "كثيرا ما نراه يعوّض عبارة"الكاتب" بعبارات "الأنا" أو "الذّات" أو "الكائن". وهذه العبارة الأخيرة هي من أكثر العلامات اللسانية

---

(١) العنوان الأصلي هو: Essais critiques sur la conscience de soi .

(٢) العنوان الأصلي هو: Montaigne en mouvement .

المميِّزة في النّقد الغرضيّ، فقد لجأ إليها "روسي " كما لجأ إليها "ريشارد" و "بولي " " و"بشلار" . وقد وضّح ريمون أسباب هذا الاصطفاء عندما أكّد "أنّ أثر " روسو" عسير التأويل لأن حركات ذاته لا يتيسّر حصرها بسهولة في تحليل موحّد " ("جان جاك روسو أو البحث عن الذات وحلم اليقظة"). وقد دعا "ريمون" في خصوص "روسو" وفي خصوص غيره أيضا إلى أن يُسعى في العمل النّقدي إلى اقتناص أنا الكاتب (أي ذاته الخاصة) خلال تموّجاتها وبالخصوص خلال حركتها الجوهرية الخلاّقة الّتي بها تتحقّق عندما تدمج نفسها في العمل الأدبي.

العلاقة بالعالم :

إنّ الاهتمام بعملية الوعي يُلزم ضرورةً بالاهتمام بفكرة العلاقة بالعالم . والواقع أنّ الفلسفة الحديثة قد أقنعتْنا بأن كل وعي إنّما هو وعيٌ بشيء محدود هو الذات وعالم الأشياء الذي يحيط بنا. ومن هذه الفكرة استنتج "بولي" القانون العامّ التّالي: "قل لي ما هي طريقتك في تصور الزمان والمكان وفي تمثل التفّاعل بين الأسباب والأرقام وما هي الكيفية التي تُنشئ بها روابط مع العالم الخارجي وسأقول لك من أنت"(من كتابه: "بيني وبين نفسي". نشر دار "كورتي " ١٩٧٧) .

فمفهوم العلاقة إذن هو أحد المفاهيم الكبرى في النّقد الغرضي. فالأنا يتأسس في علاقته بذاته، وهو يتحدّد بالعلاقة التّي تربطه بما يحيط به. والإلحاح على معنى النّظرة - التي هي عملية ترابط علائقي من الطّراز الأول - إنّما يعود إلى الحدس بدرجة كبيرة. وهذا ما نجده عند" باشلار" الّذي يعتبر أنّ النّظرة " مبدأ كونيّ "، وقد خصّ "روسي" مشهد الرؤية الأولى في الرواية بمجموعة من الدّراسات، وذلك في كتابه الذي عنوانه: "والتقتْ أَعينُهم[1]". ونجد الأمر ذاته عند ستاروبنسكي الذي جعل" العين الحيّة " شعار العمل النّقدي.

وفلسفة العلاقة المؤسسة هذه مَدينة في نشوئها إلى حد كبير لتطور الفلسفة الظّاهراتية أو علم دراسة الظّواهر[2]، ذلك أن "باشلار" قد تأثّر بـ"هوسرل"[3]. وتأثر أتباعه فيما بعد بفلسفة "مارلو بونتي[4]" الذي عرّف الظاهراتية بكونها " الفلسفة التي تجعل جوهر الأشياء في وجودها والتي ترى إنه لا يمكن فهم الإنسان والعالم إلا انطلاقا من "صفات الفعل" الذي لهما" (من كتابه الذي

---

(١) العنوان الأصلي Les yeux se rencontrent .

(٢) هي: الفلسفة المعروفة بـ Phénoménologie .

(٣) هو: الفيلسوف الألماني Edmund Husserl (١٨٥٩-١٩٣٨) .

(٤) هو: الفيلسوف الفرنسي Maurice Merlo-Ponty (١٩٠٨-١٩٦١) .

عنوانه: "ظاهراتية إدراك الحواس"[(١)])، ومن وجهة النظر هذه تصير "الحواس ذات معنى" على حد عبارة "إمانيال لوفيناس[(٢)] "، وهذا ما دفع "بغين " إلى رفض التمييز الزائف بين الأنا والأشياء، ذلك التّمييز الّذي يوهمني بأنّ حواسّ إدراكي "الطبيعي" تسجّل "الواقع" في نسخة مطابقة له" (من كتابه: "الرّوح الرّومنسية والحلم"[(٣)]).

لقد كان بروست يفضّل المقاربة الظّاهراتية وخصوصا في تلك الصّفحات المشهورة الّتي خصّصها الرّاوي لرؤية غرفة نومه عند استيقاظه. وهي صفحات ورادة في بداية روايته "بحثا عن الزّمن الضّائع". وبعد بروست صارت هذه المقاربة غالبة في النقد الغرضي الذّي اهتم في الغالب بتحديد طريقة "الوجود في العالم" انطلاقا من النصوص الأدبية. وقد كان هذا هو مشروع "ستاروبنسكي" في كتابيْه الكبيرين اللذين خصّصهما لروسو ومونتاني. وقد بيّن في خصوص روسو "أنّ الأمر متعلق ببلوغ الآخرين ولكن دون أن تفارق الذّاتُ نفسها بشرط اكتفائها بأن تكون هي ذاتها وأن تظهر

---

(١) العنوان الأصلي هو: Phénoménologie de la perception .

(٢) هو: Emmanuel Levinas .

(٣) العنوان الأصلي هو: L'Ame romantique et le rêve .

نفسها كما هي" (من كتابه الذي بعنوان: جان جاك روسو الشفافية والحاجز) . أما بالنسبة إلى "مونتاني" فقد أقنعنا " بأنّ الفرد لا يبدأ في امتلاك ذاته إلا من خلال التفكير الذي يتدبر فيه علاقته بالآخرين، بجميع الآخرين" (من كتابه: مونتاني في حركيّته).

فقراءة الآثار الأدبيّة قراءة غرضية تُنظّم في الغالب بحسب مقولات الرؤية والعلاقة مثلا بين الزّمان والمكان والحواس وغيرها. فـ "بولي" مثلا يعتبر أن سؤال "من أنا؟" مطابق مطابقة طبيعية لسؤال "متى كنتُ؟". ولكنّ هذا السؤال يستدعي بصفة طبيعية أيضا سؤالا مماثلا هو "أين أنا؟" (من كتابه: "الوعي النقدي"). وقد أجاب "بولي" عن هذا المشروع في الأجزاء الأربعة التي تكوّن بحثه الذي بعنوان " في الزمن الإنساني[1]". وإذا كان هذا الشاغل أقل ظهورا وتواترا عند سائر ممثلي النقد الغرضي فإنه يبقى ولو بصفة خفية موجِّها فاعلا في تفكيرهم . من ذلك مثلا أن روسّي يميّز بين ضربين من المواقف في تصوّر الزّمن أثناء العهد الباروكي[2]. وهذان الضربان متضادان تضاد فئتين من الناس: "فئة من الناس يمارسون تجربة الزمن

---

(١) العنوان الأصلي هو: Etudes sur le temps humain .

(٢) هو العهد الذي يشمل القرن ١٧ والنصف الأول من القرن ١٨.

ذي التعددية الحركية وفئة أخرى يرفضون هذه التجربة ويسعون إلى تجاوزها" (من كتابه الذي بعنوان: الأدب في العصر الباروكي بفرنسا). وفي هذه النقطة أيضا يبدو أن الطريق قد رسمها "باشلار" فهو أول من أثبت الكيفية التي بها يتعامل الخيال الخلاق مع الزمان والمكان حسب مثال خاص بالفنّان به يكتشف العالَم .

وأسلوب التّعبير في النقد الغرضي يُحسّ من هذا التّحول القائم على جعل استعمال مقولات الإدراك استعمالا مجازيا واسعا، وهذا ما ينطبق خصوصا على الزّمان وهو ما يظهر على سبيل المثال في تعليق "ستاروبنسكي" على أحلام اليقظة عند روسو بقوله: "ابتداء من هذه اللّحظة يمكن أن يبدأ فضاءٌ جديد في الظهور: إنّه فضاء منظور إليه في الزّمان ومركّز على الأنا وهو فضاء يحرّكه ويملأه توسع الإحساس وهذا هو فضاء النزهة عند روسو" (من كتابه: "جان جاك روسّو: الشّفافية والحاجز").

وفي اتجاه موازٍ لهذا الاتجاه اكتسبت طرائقُ الإدراك الحسّيّ في الغالب واقعا جوهريا يشهد بأهميتها في فهم الفنّان من حيث هو "كائن في العالم": من ذلك أنّ صفات الخشن والمخملي والمرمري والذابل والمزوّق وغيرها من الصفات تفقد الكثير من وظائفها

كصفات لتصير مواد حقيقيّة عند "ريشارد ". وكذا الشّأن عند ستاروبنسكي الذي يؤكّد عند مونتاني "أهميّة " الصّفات المادّية للمليء والفارغ، للثقيل والخفيف لأنّها صفات الصّور في حركتها" (من كتابه الذي بعنوان : مونتاني في حركيّته) . إنّ كتابات أتْباع النّقد الغرضيّ توسّع نظام عمليّة إسناد الصفات وتنقله إلى منزلة جديدة: فالرأي النّقدي ليس مداره دراسة وعي معيّن أو موضوع معيّن أو كائن معين فحسب، وإنّما مداره أيضا الوسائل وطرائق العلاقات التي توحّد بين الوعي والموضوع والكائن، ومن هنا يمكن أن يكون للانطباع الحسيّ في الدراسة من الأهميّة ما للتفكير العقلي الرصين .

الخيال وحلم اليقظة :

في إطار دراسة أثر أدبيّ معيّن يكون إدراك الحواس غيرَ قابل للانفصال عن عملية إنشائه ، ولهذا لا يمكن تحليلُ هذا الأثر إذا اقتصر الأمر على إرجاعه إلى معطى سابق له وعلى اعتبار هذا الأثر اللاحق مجرّد تعبير عن معطى سابق. وهنا نجد مرّة أخرى هذا التناقض الّذي يبدو في ظاهر تفكير بروست بخصوص الأنا الخلاق: فإذا كان الفنّان يتجلّى لنفسه في أثره ، فإنّه يبني ذاته بواسطة هذا

الأثر أيضا. فالنّقد الغرضي إذن يطمح إلى الاهتمام بعلاقة مزدوجة، علاقة تفاعل متبادَل بين الذات والموضوع، بين العالم والوعي، بين المنشئ وأثره. وكان "باشلار" يكثر من الاستشهاد بصورة "ألوار[1]" التالية: "مثلما يتغير شكلُ يدٍ عندما توضع في يد أخرى " أو " نظن أننا ننظر إلى السماء الزرقاء ولكن فجأة تصير السماء الزرقاء هي التي تنظر إلينا " (من كتابه الذي بعنوان "الهواء والأخيلة[2]"). وقد استخلص "ستاروبنسكي" النّتائج من هذا الحدس بقوله: " إنّه الرّابط الضّروري بين تأويل الموضوع وتأويل الذّات "(من كتابه: "العلاقة النقدية") .

لهذا السّبب فإنّ النّقد الغرضيّ يهتم اهتماما خاصا بكلّ ما يثبت "التصوّر الّذي يحكم التفكير التاريخي عند روسّو" (من: "العلاقة النّقدية") وليس من باب الصدفة أن يجعل راسته عن "موناتي" بعنوان "مونتاني في حركيّته"، وفي هذا البحث كشف خصوصا " البناء القائم على تبرعمات أو توالدات متتابعة هي المادّة ذاتها عند مونتاني"، وخلال تعليقه على "مالرمي" اقترح"ريشار"

---

(١) هو الشاعر الفرنسي Paul Elouard (١٨٩٥-١٩٥٢) .

(٢) العنوان الأصلي هو: l'Air et les songes .

تبنّي متابعة "انتشار الأثر وتطوّره" بدل البقاء على "عتبته" (من بحثه الذي بعنوان: عالم مالرمي المتخيَّل): إنّها عنده الطريقة الكفيلة بعدم تجميد عمل الكاتب تجميدا يتمثّل في تضييق حدود هذا العمل وجعله مجرد موضوع للدّراسة، إنّها الطّريقة الّتي تمكّن من أخذ هذا العمل في حركته الخلاّقة .

فالنّقد الغرضيّ إذن لا يمكن أن يواصل الاهتمام بالعلاقات المتضاربة التي تشدّه إلى علم النّفس التّحليلي وإن كان بعض أعلام هذا النقد (مثل ستاروبنسكي وريشار على وجه الخصوص) قد استفادوا منه كثيرا. والحق أنّ نقاط الوفاق بين النقد الغرضيّ وعلم النفس التحليلي مهمّة: فكل منهما يولي الصور اهتماما كبيرا. وعند كل منهما نجد نفس الرغبة في تجاوز معنى النصوص الظاهر. وفي كل منهما نجد اللّجوء إلى قراءة الآثار "قراءة موسعة بالعرض " (أي قراءة تُتدبَّر فيها عدّةُ أمور واقعة في نقطة زمانية واحدة) لا مجرد قراءة ضيقة بالطّول (أي قراءة يُقتصَر فيها على مجرَّد رصد التتابع الزمنيّ)، وهي القراءة التي تتيح تبين العلاقات والمقارنات وتمكّن - عن طريق القياس - من استخراج الوجوه والصور والأشكال المسيطرة. ولكن رغم وجوه الائتلاف هذه بين مقاربة النقد الغرضي ومقاربة علم

النفس التحليلي فإنّ بين هاتين المقاربتين تضادًا جذريًا يخصّ ما تراه هذه المقاربة أوتلك في شأن العلاقة بين الذّات الخلاّقة والأثر: فعلم النّفس التحليلي ينحو إلى جعل هذه العلاقة مركّبا من العلاقات محيلا على وضعية نفسيّة سابقة للأثر عند الكاتب. وهذا المركّب له دور إعلاء يتمثل في تحويل تلك المادة النفسية السابقة في الذات إلى مادّة كتابة لاحقة في الأثر: فالفنّ يجعل الفنان يتكلم بواسطة الوهم. وهذه الرغبة لا يمكن أن تظهر بغير هذه الطريقة. ومن هذه الفكرة استنتج "دوران" "أن الصّور عند فرويد ليست سوى أقنعة مخجلة إلى درجة ما، إنها ليست سوى ضروب من التنكر يتزيّى كبتُها بالشهوانية الممنوعة. فالصورة عند فرويد ليست في ماهيتها العميقة سوى ستار يخفي الجنس" (من مقاله "يونج" أو تعدّد صور النّفس"، وقد نشر في المجلة الأدبية)(١)، أمّا باشلار فيرى عكس هذا أي إنّه يرى أنّ الدّارس ينبغي ألاّ يردَّ الصّورة في الأثر الأدبي إلى أصلها الأول في النفس وألا يربطها بما هو سابق لها، وإنما عليه أن يقتنصها في نشأتها ذاتها خلال الكتابة وأن يعيشها في مآلها اللاّحق... إنّ مذهب البحث في سيرة الكاتب والتحقيق النفساني التّحليليّ في شخصيته أمران يُضيّقان مجال

(١) Revue : Magazine littéraire N° : 159-160 .

الأثر ويبتران بعض مكوناته، ولمّا كان "الأثر هو في الوقت ذاته متأثرا بحياة ماضية وبمستقبل لاحق، فإنّه يبطل الاعتماد على أشكال السببية المرتدة إلى الماضي "(من بحث ستاروبنسكي: "العلاقة النقدية"). ولا شيء يُظهِر هذا التوجه النقدي أفضل مما يُظهره الرّجوع الملحّ الدّائم إلى مفهوم الخيال. إنّ الخيال يتيح لأتباع النّقد الغرضي أن يبتعدوا عن تصور النفس الإنسانية تصورا وظيفيا وأن يجعلوا منه ملكة خلق وتحقيق. ويعتبر باشلار الّذي سطّر الطريق في هذا المجال لجميع النّقاد ذوي النّزعة الغرضيّة أنّ الخيال حركة منظّمة. وهو بعيد كلّ البعد عمّا أسنده إليه سارتر من تأثير آتٍ من"عملية بناء العدم" في خصوص الواقع: إنّ الخيال ينظّم العالم الخاص بالفنان لأنه ظاهرة وجود" فمجرد صورة بسيطة تفتح عالما كاملا إن كانت جديدة. فالعالم متبدّل إذا نظرنا إليه من نوافذ الخيال اللاّمحدودة ، وعلى هذا النحو فإنّ هذا العالم المتبدل يجدد مشكلة الظّاهراتيّة" (من كتابه "شعرية الفضاء"[1]).

إن مفهوم الحلم أيضا يتواتر في النقد الغرضيّ تواتر مفهوم الخيال وهو ما يوضح هذا التصور . وقد أغرى هذا المفهوم " ريمون"

---

(١) العنوان الأصلي هو: La Poétique de l’espace .

(في كتابيه: "الرّومنسيّة وحلم اليقظة" و"جان جاك روسو والبحث عن الذّات وحلم اليقظة")، كما أغرى "بغين" (في كتابه: " الروح الرومنسية والحلم") وكذلك الشأن عند ستاروبنسكي الّذي خصّ عمليْ روسو ومونتاني بصفحات حاسمة: فقد حلّل الحلم من خلال كتاب الأول "أحلام اليقظة لدى المتنزه الوحيد[1]" وحلّله أيضا من خلال الحركة "الحالمة" في تفكير "مونتاني".وقد جاء حلم اليقظة هذا مضادا تقريبا للحلم كما يتصوره علم النفس التحليلي: ففي حين يفسخ الحلمُ اللّيلي الوعيَ ليفسح المجال أمام لغة اللاّوعي، فإنّ حلم اليقظة يحافظ على الوعي في درجة معيّنة من النّشاط وينزّل نفسه بين عاملين متذبذبين في منزلة يمكن للخيال الخلاّق أن يلعب فيها دورا قويا. وقد علّق "ريمون" على أحد معاني فعل "حلم" كما كان يُفهم في القرن السّابع عشر بقوله: "إنّ الخيط الواصل هو خيط" العفويّة" أو الانبساط الذي يتبع الترفيه: فعندما يتخلص الإنسان من إطارات المنطق يحس بالاغتراب والتبدل والانبتات ولكنه يواجه أيضا خطر ملاقاة ذاته والدّخول في ذات أخرى له" (من كتابه: "جان جاك روسو أو البحث عن الذّات وحلم اليقظة") .

---

(١) العنوان الأصلي هو: Rêveries du promeneur solitaire .

إنّ حدس الخيال الخلّاق، والاهتمام الموجه إلى حلم اليقظة أمران يتعلقان بتصوّر النّفس تصوّرا توفيقيّا: ففي حين يُظهر علمُ النفس التحليليّ الصّراعاتِ ويحصى قوى النّفثات الباطنة التي تتصادم يحاول النقدُ التوليدي إبرازَ الكيفية التي بها ينشئ الأثر توازنا تذوب فيه جميعُ التناقضات . وهذا ما بيّنه ستاروبنسكي على نحو جيد عند روسو وهو ما يظهر في قوله:" إنّ الوظيفة الثانية لحلم اليقظة تتمثل في امتصاص ما في التجربة المعيشة من تعدد وتقطع وذلك بواسطة ابتداع خطاب موحَّد فيه تتساوى جميعُ العناصر وفيه يعوّضُ بعضُها بعضا" (من كتابه: "جان جاك روسّو أو الشّفافية والحاجز") ...

وعلى هذا النحو يكون النّقد الغرضيّ مضادا لإحدى الثّوابت الكبرى في التّفكير الحديث (وهي ثابتة يمثلها المذهب الهيكلي على وجه الخصوص) إنّه الفكرة القائلة بأنّ المعنى والقيمة مختلفان دائما وبأنّ الفوارق هي الأكثر دلالة. أمّا النّقد الغرضيّ فهو أقرب إلى الأخذ برأي "رني جيرار[1]" المتمثل في القول بأن قانون الدلالة العام هو التشابه لأنّ الغرض "قد حُدّد إجمالا في تكرّره وفي استمراره عبر تبدّلات النّص. ومنهج النّقد الغرضي يسير وفق قانون التّوافق الحاصل من الهويّة".

---

(١) هو: René Gérard .

٣- مسار الطّريقة الغرضية :

الأثر في كليته :

يولي النقاد ذوو الميول الغرضية علاقات التشابه المحيلةَ على متخيَّل "سعيد" أهمية خاصة. وهذا يدفعهم إلى قراءة الآثار قراءة متجانسة يبحثون خلالها عن كشف الائتلاف الخفي وإبراز وجوه الترابط السريّة بين العناصر المشتّتة. فهذه الطّريقة تطمح إذن إلى أن تكون " كليّة " أو شاملة، وإنّها لكذلك في غايتها وفي مناهجها أيضا. وذلك لأنّ الأمر متعلق بتجربة "وجود في العالم" يراد تبيّنّها على النّحو الّذي تتحقّق به في الأثر لأنّ النّاقد يحاول إدراكها من خلال الكلّية العضويّة في النصّ المدروس. وهذا الطّموح الدّافع إلى الشّمول ينعكس على اختيار مواضيع التّحليل المقدَّمة في الأهميّة من ذلك مثلا أنّ موضوع "الأنا" ووحدتها وائتلافها مواضيع تُطرَح باستمرار في النّقد الغرضيّ لأنها تحيل على فكرة وحدة الأثر وعلى نقد منهجي موحَّد . وفي هذا الاتّجاه عرّف ستاروبنسكي أحد الأمور الكبرى التي يطمح إليها روسو بقوله:

"إنّ الحاجة إلى الوحدة تسكن الاندفاع إلى الحقيقة وتسكن في الآن ذاته المطالبة الفخورة لأن روسّو يريد أن يثبّت حياته وأن يجعل أساسها أكثر الأمور ثباتا مثل الحقيقة والطبيعة. وليضمن أنّه سيكون في المستقبل مخلصا لذاته فقد أعلن قراره بصوت عال كأنه يريد أن يُشهد العالم على ذلك " (من كتابه "جان جاك روسّو: الشفافية والحاجز").

إنّ مثل هذا "الشّغف بالتشّابه" (وهو عنوان دراسة خصصها "روسي" لـ "ألبار تيبودي[1]") يؤدّي إلى نتائج لسانية قابلة لأن يُتعرّف عليها بسهولة وهي تتمثل - على وجه الخصوص - في وفرة العبارات ذات التعميم التي تهدف إلى اختصار الأثر في بعض العبارات النهائية (من قبيل" لا شيء أقل ثباتا من كذا"، و"لهذا" ..." عند "بولي " في بحثه "بيني وبين نفسي"، أو" لا شيء يبرز ذلك أكثر من... " عند ستاروبنسكي" في بحثه: " جان جاك روسو الشّفافية والحاجز"، أو "فعلا فإنّ كلّ شيء ينطلق هنا من كذا ... " عند "ريشار" في بحثه " غثيان سيلين[2]"...). وقد شعر "روسي" بخطر

---

(١) هو: Albert Thibaudet ناقد فرنسي معاصر .

(٢) العنوان الأصلي هو: La Nausée de Séline .

هذه الطريقة ذلك أنّه وضع كتابه " أدب العصر الباروكي في فرنسا" (وهو أوّل أعماله الهامّة) ثمّ عاد إليه بعد خمسة عشر عاما ورفض المبدأ المنهجي الذي يقوم عليه هذا البحث والمتمثل في فكرة " نظام موحَّد ينبغي أن تكون جميع سجلاته بالضرورة مترابطة يتصل بعضها ببعض" (من بحثه الذي بعنوان "الدّاخل والخارج"[١]). أما جورج بولي فقد نبه على هذا الخطر في التمهيد الذي عقده لبحثه الموسوم بـ"الشّعر المتشظّي"[٢] عندما فسّر أننا " ما ان نحاول إبراز طرافة الشّخصيات منفصلة عن بعضها بعضا حتى تتلاشى وجوهُ الشبه بينها (أو هي تصير ثانوية)، ولهذا فإن المهم هو الاختلاف الكيفيّ الذي يجعل أي شخصية عبقرية غير قابلة للتماثل مع غيرها". ومثل هذا الإلحاح يكشف أمرا مهما، إنه اعتراف بقدر ما هو انقلاب .

وما يخسره النقد الغرضي أحيانا في مستوى الفوارق الدقيقة بسبب غايته الشمولية يربحه بلا شك بفضل حركية خطاه عبر الأثر، وهي حركية راجعة إلى السبب ذاته أي الغاية الشمولية، والتّراتيب المطمئنة التي ترتّب مسائل البحث التقليدية - مثل الكاتب والسّياق

---

(١) العنون الأصلي هو: L'Intérieur et l'extérieur .

(٢) العنوان الأصلي هو: La Poésie éclatée .

والمشروع والمعنى والشّكل وغيرها - حسب العلاقات السببية فتنظر إلى بعضها في صلته ببعضها الآخر هي في الواقع تراتيب تضايقها فكرةُ كلّيّة الأثر العضويةُ المتمثلة في شعار المتخيَّل الخلاق. ومن هنا فإنّ الكلمة النقدية لا يمكن أن تفعل إلا في "مسارات" كائنة داخل الأثر . وعلى هذا النحو أكد "ريتشار" عندما قدم بحثه "إحدى عشرة دراسة عن الشعر الحديث[1]" أنّ دراساته تلك "ليست سوى بيانات ميدانية من القراءات، أي ليست سوى مسارات شخصية رامية إلى إبراز بعض الهياكل وإلى كشف معنى من المعاني تدريجيا". إنها مسارات بلا بداية ولا نهاية باعتبار أنّ المفترض القائم على وحدة الأثر يعطي كل عنصر من عناصره قيمة دالة مساوية لقيمة غيره، وهذا هو منطلق الطريقة الخاصة التي اعتمدها "ريشار" الذي لا ينفك ينتقل من عنصر إلى آخر ، وهذا ما يظهر في قوله:

"ما إن يُدرَس كلّ موضوع وتُعرف مقُولاتُه التأسيسية حتى ينفتح على عدد من المواضيع الأخرى ويشعّ نحوها في اتجاه آفاق تفرعات جانبية كثيرة وعلاقات مائلة عديدة" (من محاضرة ألقاها في البندقية سنة ١٩٧٤ وهو نص لم ينشر حصّلناه من صاحبه).

---

(١) العنوان الأصلي Onze études sur la poésie moderne .

فالأثر إذن متعدد المراكز بطبعه. وبدل التّصور الهرمي التّقليدي (الذي يقتضي التراتبية ويقتضي نظامَ قيمٍ ينظّم المعنى ويعطيه هيكله) وضع النّقد الغرضيّ تصورا جديدا قائما على رؤية شاملة لشبكة يظهر المعنى من كل شيء فيها. ودعا هذا النقد القراء إلى مسار مماثل ليست له نهاية مضبوطة سلفا.

المعارف غير المفيدة:

لّما كان النّقد الغرضيّ قد بدّل المفاهيم وأدوات القياس على النحو الذي أسلفنا وأقام روابط لم تكن موجودة بين حقول مباحث العلوم المنفصلة في العادة فقد أنشأ حركية انتقال جديدة بين المفاهيم وأعاد توزيع الوسائل المألوفة في التحليل الأدبي وفق نظام جديد أو وفق اضطراب جديد.ويتبين العارف بالتّقاليد النّقديّة أنّ هذا النّقد إنّما يتّسم قبل كل شيء بتجاوز العتبات وباجتيازات جريئة من شأنها أن تشوّش السجلّ المألوف للبيانات العلميّة. ومنطلق هذا الانقلاب - كما أسلفنا - أنّ العمل الأدبي يمثّل مغامرة نفسيّة أو روحية قبل كل شيء وأنّه أثرٌ ووسيلة وفرصة لتجربةٍ لا يستطيع أيُّ علم إيجابي أن يستوفيَ كنهَها ، ومن هنا ظهر موقفٌ مضادٌّ للموقف الثقافي (وهو ما يمثل نقطة وفاق أخرى مع "مارسال بروست"). وهذا الموقف يتمثل في رفض النقد التقليدي القائم على التبحر في

العلوم كما يتمثل في رفض الخطاب النقدي القائم على قواعد من مباحث العلوم مسرفةٍ في القسريّة. ورغم سعة معارف "ستاروبنسكي" فقد تصوّر من هذا المنطلق أن الناقد ينبغي أن يرضى بالانطلاق" من أدنى مستوى أي من عدم معرفة كامل أو من جهل كامل حتى يحقق تدريجيا فهما أكثر اتساعا" (من بحثه: "العلاقة النقدية ").

ورغم ما أسلفنا، فإنّ علم النصوص وجميع العلوم الإنسانية لا تعوز النقاد الغرضيّين: من ذلك مثلا أن "روسي" قد تساءل في كتابه "الأدب في العصر الباروكي بفرنسا" عن الأسباب التّاريخية لظهور العصر الباروكي، فجعل اتّجاه هذا العصر - في آخر كتابه - بين "مذهب إحياء الكلاسيكية ومذهب كلاسيكي طويل متلوّن بألوان العصر الباروكي بعد ١٦٦٥". واقترح القيام ببحوث دقيقة ومستنيرة بمعارف عديدة لفهم هذا الميدان الذي لا يُعرَف عنه إلا القليل في تاريخ فرنسا الأدبي، وهو يقصد ميدان المسرح خلال النصف الأول من القرن السابع عشر. أما طريقة "ريتشار" في بحثه الذي درس فيه كتاب "مالرمي" والذي هو بعنوان "في سبيل ضريح "أناطول[١]" فإنّها لم تكن في بنائها أقلّ احتراما للأصول التّقليدية والجامعية وإن

---

(١) العنوان الأصلي هو: Pour un tombeau d 'Anatole .

كانت التّحاليل اللّسانية في الحقيقة أكثر ندرة عنده . ولعل هذا راجع إلى أنّها كانت تلتمس الأثر في حقيقته القوليّة دون سواها أي تلتمس تمثّله تمثلا " موضوعيا". وهذه التّحاليل اللّسانية غائبة بصفة شبه كلّية عند "باشلار" و"بولي " وهي لا تتدخّل عند "ريشارد" و"بولي" إلا بصفة لطيفة. أمّا عند "روسي" فقد كانت متواترة: من ذلك أنّه درس في كتابه "الشّكل والدّلالة" الاستعارة أو الصورة المجازية لـ" الكمانات المجنحة[١]" في الأدب الباروكي، كما قام بتحاليل سردية (مدارها منزلة الراوي والنظام الزمني والمناظر السردية وغيرها) وذلك في بحثه " النرجسيّ روائيّا". كما تساءل " روسي" أيضا عن "المرسل إليه في النص" وذلك في بحثه الذي عنوانه: "القارئ الحميم"[٢] . على أنّ مثل هذا التصور عند " روسي" تبيِّن أنّ هـذه البيانات المعـرفية" التقنية" لا تكون أبدا إلا مجرد عناصر مسـاعِدة في خدمة مشروع نقدي يتجاوزها ولا يقف عند حدودها: فمشاكل الكتابة التي يثيرها "روسي" موصولة دائما برهان وجودي كبير،

---

(١) جمع كمان وهي الآلة الموسيقية المعروفة .

(٢) عنوان البحث الأصلي هو: Le Lecteur intime .

ومثالُ ذلك الأهميةُ الغرضيّة التي تكتسبها منزلة الراوي في رواية "الغيرة[(١)]" لـ "روب غريي[(٢)]".

وجهة نظر "القارئ":

لئن بقيت العلوم دائما مجرد عناصر مساعدة في النقد الغرضي، فإنّ هذا النقد يختلف عن سواه بشفافية مفترضة تتمثل في أنّه لا وجود لخطاب بريء، فما "الموضع" الذي يبدأ منه تعبير النّاقد؟ والجواب عن هذا السؤال هو: بما أن تصور الأدب - في النقد الغرضيّ - قد قام في الأصل على اعتباره تجربة روحية لوعي خلاق فإنّ هذا الموضع إنما يكون الوعي ذاته، فالأمر يتعلق إذن بما أشار إليه "بولي" في دراسته عن باشلار" أي " بملازمة الحركة التي تحمل النصّ " وبـ "الاضطلاع" بخيال الغير وبتبنيه في عمله الذي منه تتولد الصور" (من مقاله "غاستون باشلار والوعي بالذات[(٣)]" المنشور في مجلة "الميتافيزيقا والأخلاق" عدد ١ لسنة ١٩٦٥). فدراسة النص في النهاية متعلقة بتكيّف القارئ مع ذلك النص ومع كاتبه . وقد أجمع

---

(١) العنوان الأصلي هو: La Jalousie .

(٢) هو الكاتب الفرنسي المعاصر Alain –Robbe-Grillet .

(٣) عنوان المقال : Gaston Bachelard et la conscience de soi .

على هذه النقطة جل النقاد ذوو المنحى الغرضي. من ذلك أنّ بولي يقول:" إنّ عملية القول (التي يؤول إليها كل فكر نقدي حقيقي) تقتضي التوافق بين وعيين هما وعي قارئ ووعي كاتب (....) فعندما أقرأ لبودلار أو لراسين فإنّ هذين الشّاعرين هما اللّذان يفكّران ويقرآن نفسيهما فيّ "(من بحثه: "الوعي النّقدي").

ويرى "روسي" من ناحيته " أنّ القارئ يلج داخل الأثر الذي يقرأه ويجعل له فيه موضعا وذلك حتى يكيف نفسه مع حركات التركيب المتمثّلة في الخيال والخطوط " (وهذا ما عبر عنه في بحثه "الشكل والدلالة "). ونجد الاقتناع بهذا الرأي ذاته عند" ريشارد " الذي يقول: " إنّ فكر الناقد لا يملك ما يدرسه من أثر أو صفحة أو جملة أو كلمة إلا إذا أتعب نفسه من جديد في عملية الوعي التي ليس المدروس سوى صدى لها ، ولن يبلغ الدّارس كلّ ما أراد من ذلك بصفة تامّة أبدا" (من بحثه: "العالم المتخيَّل عند مالرمي"[١] وقد نشر سنة ١٩٦٢) .

وفي هذه النقطة يلتقي النّقد الغرضيّ مع نقد الانجذاب الوجداني الذي مثّله على وجه الخصوص النّاقد " سانت بوف "

---

(١) العنوان الأصلي هو: L'Univers imaginaire de Mallarmé (١٩٦٢) .

خلال القرن التاسع عشر. ولكنه ينأى جذريا عن جل اتجاهات " النّقد الجديد" القائم على ضديد هذا الرّأي أي على البحث عن الموضوعيّة المبنيّة على عناصر بادية في النّص. وهذا راجع كما أسلفنا إلى أن حقيقة الأثر تشقّه وتتجسّد فيه لكنّها لا تنحصر فيه باعتبارها ذات جوهر روحيّ، والنّص ليس سوى مادّة لغويّة .

ولهذا فلا بدّ في دراسة النصّ من الاهتداء إلى النّفثة الخلاّقة التي تمثّل مبدأه وجوهره. وهذا يكون بواسطة الانجذاب الوجداني أو بضرب من الشعيرات أو الوشائج النقدية الدقيقة ، وهذا هو السبب في كون النقد الغرضي يركّز فيه الاهتمام بإلحاح كبير في الغالب على اللحظة الأولى أو الأصليّة التي يُفترَض أنّ عمل الأثر قد بدأ منها: إن النقّد الغرضيّ يسعى إلى التّعرف على نقطة بداية أو على حدس أوّلي منه يشعّ الأثرُ. فالأمر هنا كما كتبه "بولي" في حديثه عن "شارل دي بوس":" إنّ الواجب الجوهري في كلّ كتابة نقدية يتمثل في الاهتداء إلى اندفاع وفي العثور على نقطة انطلاق" (" من بحثه : "الوعي النقدي") . وأسطورة الأصل هذه ذات حساسيّة خاصّة عند "ريشار" مثلا: فقد صدّر بحثه المخصص لـ"روني شار[1] " بشاهد

---

(١) هو: René Char شاعر فرنسي معاصر .

أوّل ثم بدأه على النحو التّالي": هذا هو المناخ الّذي تيقّظ فيه روني شار إزاء الأشياء أوّلا ثم إزاء الكائن بعد ذلك " (من بحثه: "إحدى عشرة دراسة عن الشّعر الحديث"). ولا شك في أنّ ريشارد يتذكّر بهذه الجملة قول باشلار:" أنّ الصّورة الأدبية هي "معنى" في طور الولادة" (من كتابه: "الهواء والخواطر") .

إن فائدة هذه القراءة القائمة على الانجذاب الوجداني في دراسة الآثار تتمثل في المحافظة على اللّذة التي تحصل من الاتّصال بالكلمات، وهي لذّة تكاد تكون مادّية، وللمحافظة عليها يجب أن يُقرأ الشّعر لأن "الشّعر لذة النفس وسعادة التنفس البديهية" (باشلار: "الهواء والخواطر")، ولكن ما ينطبق على قراءة الشعر ينطبق في الحقيقة على كل نص أدبي، وفي هذا المعنى قال باشلار":" إن قراءة صفحة من صفحات مقالاتي[١] تعني القيام بسلسلة من الأعمال الذّهنيّة التي تنقل إلى جسدنا انطباعا من الإحساس بالمرونة والطّاقة وذلك يكون عند اتّصال القارئ بكلام ذي حيّوية عارمة" (ستاروبنسكي: "مونتاني في حركيّته").

وللمحافظة على هذه الحركة التي هي روحية ومادية في آن واحد والتي يسعى النقد الغرضي إلى التكيّف معها فقد حرص هذا النقد على

---

(١) يقصد أثره المعروف بـ Essais .

أقل ما يكون من الفصل بين خطابه وخطاب النصوص التي يعلق عليهاالناقد. ولهذا فإننا نجده تارة يلزم نفسه باتباع خطيّة الآثار الزّمانيّة (ومثال ذلك ما فعله "روسّي" في دراسته التي بعنوان "أسطورة دون جوان[1] " أو ما فعله ستاروبنسكي في كتابه الذي بعنوان: جان جاك روسو: الشفافية والحاجز). ونجده طورا يتفنن في تعديد الشواهد وفي الجمع بين كلمات الناقد وصوت الأثر في نسيج واحد، ونجده حينا ثالثا يجعل النّاقد في نفس الوضعية التي فيها الكاتب الذي هو بصدد التّعليق عليه، بل إنّ "ستاروبنسكي" قد يتكلم أحيانا بدل مونتاني ومثال ذلك ما يلي:

"إنني لا أفكر في الموت الذي فكّر فيه مونتاني فحسب بل أنا أيضا أفكر فيه كما لو كان ذلك موتي أنا ،وإنّني أفكر في نفسي ذاتها من خلال التّفكير في الموت، وعندئذ أحسّ بتواصل كامل أو بانسجام كثيف يربط بين جميع حركاتي في ضوء موحّد ينبثق من ساعتي الأخيرة "(من كتابه الذي بعنوان: مونتاني في حركيّته).

وضمير المتكلمَ هنا ذو معنى مزدوج فيه التحم شِقّا الصوت التوأم أي صوتُ الكاتب وصوتُ الناقد الذي يعلّق عليه.وبطبيعة

---

(١) العنوان الأصلي هو: Le Mythe de Don Juan .

الحال لا نتصور أن يتحقّق هذا الاتّفاق بين الخطاب النّقدي والأثر الّذي هو موضوع الدّراسة فيه تحقّقا تامّا لأنّ كلمة المعلّق هي دائما كلمة طبيعية أخرى. (أي كلمة مختلفة بطبعها عن الكلمة التي هي مدار التعليق)، وحتّى إذا ما كانت تهدف بصفة دائمة إلى أن تكون كلمة انسجام، أي كلمة تأتلف كليا مع كلمة الأثر فإنها تبقى على كل حال غير متجانسة تمام التجانس. ولهذا السّبب تُعرّف هذه الكلمة غالبا في صلة "انسجام" بعيد يشدّها إلى الآثار الأدبية: فستاروبنسكي مثلا يراوح على نحو صريح بين القراءة " المشرفة " على النّص من أعلى والقراءة المندمجة فيه. أما "روسي " فإنه لا يُخفي وضعيّتة القلقة أي وضعيّة المترجم الذي يجعل نفسه تارة داخل موضوعه وطورا خارجه" (من كتابه: "القارئ الحميم[1]") ومما سلف استخلص "ريتشار" الاستنتاج التالي: إنّ وظيفة النّقد تتمثّل بلا شكّ في أمر مزدوج عمادُه الوفاءُ الوسيط والخيانة المثيرة. (من كتابه: "دراسات في المذهب الرومنسي").

(١) العنوان الأصلي هو: Le Lecteur intime .

مفهوم الغرض:

في هذه المغامرة المحفوفة بالمخاطر ونقصد بها مغامرة القراءة التي تطمح إلى تجاوز الآفاق التقليدية للعلوم الإنسانية أو للمباحث اللّسانية يمكّن مفهومُ الغرض النّاقدَ من نقطة ارتكاز ضرورية لتماسك طريقته ولتماسك قابلية التواصل بها أيضا. إنّ الغرض هو النقطة من النص التي يتبلور فيها حدس الوجود، هذا الحدس الذي يتجاوز الغرض لكنه - في الوقت ذاته - لا يوجد مستقلا عن الفعل الذي يبرزه. ولهذا لا يمكننا أن نقبل التعريف الذي وضعه "فيبير[1] " للغرض عندما اعتبره " الأثر الذي تركتْه ذكرى الطفولة في ذاكرة كاتب معين ". ونحو هذا الأثر تتجه "جميع آفاق الأثر" (من بحثه: "مجالات غرضيّة[2]"). إنّ مثل هذا التّصور ذو طابع قسريّ يضيّق الحدود ويقلص المجال سواء في مستوى التحليل النفسي أو في مستوى رؤية النصوص. ويرجع الفضل إلى "ريتشار" في تدبر ما يمكن أن يُفهم من عبارة الغرض لأنه فكّر في المسألة أدق تفكير وأكثره جدوى وهو ما يؤديه قوله: "إنّ الغرض يمثّل في فضاء الأثر إحدى

---

(١) هو: J.P.Weber .

(٢) العنوان الأصلي هو: Domaines thématiques .

وحداته ذات الدلالة ، إنها إحدى مقولات الحضور التي يتعرف عليها بكونها نشيطة نشاطا قويا خاصا" (من محاضرة ألقاها في جينيف سنة ١٩٧٤ وقد أسلفنا الإشارة إليها).

وبتعريف الغرض على هذا النحو يكون الغرض دالاّ في أثر أدبي معيّن على كل قرينة ذات دلالة خاصّة على " الكائن في العالم" (أي على كاتب ذلك الأثر من حيث هو كائن في العالم) . وقد فسّر ريتشار هذا المعنى خصوصا في مقدمة كتابه: "العالم المتخيل عند مالرمي": فبعد أن أكّد أنّ الغرض "هو مبدأ تنظيم ملموس أو هو رسم متخيَّل أو شيء يكون ثابتا وحوله ينحو عالَم معيّن إلى أن يتكوّن وينتشر " طرح مسألة التّعرّف على الغرض فرأى أن أبسط مقياس لهذا التّعرف يتمثل - فيما يبدو- في تكرّر كلمة معيّنة . ولكنّ الغرض في الحقيقة غالبا ما يتجاوز حدود الكلمة لأن "معنى الكلمة ذاتها قد يختلف من عبارة إلى أخرى. ولهذا فإنّ أكثر القرائن صحّة في التعرف على الغرض هي "القيمة الإستراتيجية للغرض أو هي (بعبارة أخرى إن شئنا) أهمية هذا الغرض لا في شكله أو حجمه وإنّما في موقعه من سائر مكونات النص". وهذا المعيار حاسم لأن القراءة الغرضيّة لا تكون أبدا تقريرا عن مواضع التكرار والتواتر

وإنّما هي تسعى إلى رسم شبكة من التّرابطات الدالة والمتواترة ، والمعنى لا ينبع من مجرّد تكرارها وإنّما هو ينبع من مجموع التّرابطات التي يرسمها لها الأثر مع وصل ذلك بالوعي الذي يعبَّر عنه بها.

وانطلاقا من هذا التعريف العامّ فإن كل ناقد يوجه قراءته بحسب حدسه الخاص به (والمنزع الذّاتي بيّن هنا) حتى يختار الأغراض التي سيعلق عليها. والواقع أن الغرض يمكن أن يُحيل على "محتوى" أو على واقع شكل موجود: فـ "بولي" مثلا قد وضع كتابا عنوانه "دراسات في الزمن الإنساني[1]"، ولكنه قد حلل أيضا " مسوخ الدّائرة ". ففي عمله الأول كانت مقولة " الإدراك " هي الّتي تعطي المجموع الغرضيّ وحدته ، أما كتابه الثاني فإنّ الذي يعطيه وحدةً هو شكل مجرد بسيط، أو هو مجرّد خطّ هندسيّ خال"مبدئيا" من أية دلالة. ولا شك في أن "روسي" هو أفضل الذين أبرزوا تشكيلية الأغراض ومرونتها وذلك عندما أعطى هذا المفهوم أوسع حدود انتشاره: فالثوابت التي يدرسها تتعلق بالأشكال كما تتعلق بالمفاهيم، وتخصّ الفنون كما تخصّ الأدب وتتصل بمجموعات الكُتّاب المنتمين إلى حركة أو مذهب محدد، كما تتصل بالمنشئين غير المنتسبين إلى

(١) العنوان الأصلي هو: Etudes sur le temps humain .

مجموعة معينة. إنّ الغرض عند "روسي " أقرب إلى النموذج الأصلي أو إلى الأسطورة الجماعية ولكن تجسده يكون دائما دقيقا، وهو ملموس وشكلي في الوقت ذاته. إنّ النقّاد ذوي المنزع الغرضيّ إنّما يتميزون من غيرهم على نحو ظاهر باختيارهم لأغراض معينة يعتبرونها مقدَّمةً على سواها ، كما أن الذاتية التي يطلبونها في النصوص الأدبية تكيف طريقتهم في البحث أيضا . وبعد بسط وجوه التشابه بين النقاد الغرضيين آن الأوانُ لتدبرهم فرادى ولكنّ المجال لا يتسع لذكرهم جميعا ، ولهذا اخترنا "باشلار" و"بولي" و"ريتشار".

٤ـ غاستون باشلار :

عند تقديم الدراسات التي جمعها في كتاب: "الشعر والعمق[١]" وضّح "ريتشار" ما يلي : "لمّا كان الأمر يتعلّق هنا بالشّعر فإنّ الأحاسيس لا يمكن أن تنفصل عن حلم اليقظة الذي يستنبطها ويعبر عنها ويعطيها امتدادا. وهذا يعني أنّ هذا الكتاب مدين بالكثير للبحوث التي أنجزها "غاستون باشلار". كما أنّ " بولي " يجعل نفسه من أتباع هذا الفيلسوف الّذي يعتبره مؤسّس نقد أدبيّ ذي جدّة واضحة. وهو نقدٌ شعارُه الوعيُ ومجاله تجسّدُ الصّور. وهذا ما أكّده

(١) العنوان الأصلي هو: Poésie et profondeur .

بقوله: " انطلاقا من باشلار لم يعد من الممكن الحديث عن لامادية الوعي كما أنّه صار من الصّعب تبيُّنُ الوعي في غير طبقات الصّور التي تتقاطع فيه. وبعد هذا الفيلسوف لم يعد عالم ضروب الوعي كما كان عليه قبله، وهذا ما أدى - بالاستنتاج السببيّ - إلى أن الشعر والأدب أيضا لم يبقيا كما كانا قبله".(الوعي النقديّ).

باشلار الابستيمولوجي والإنشائيّ :

رغم سبق باشلار في الطريقة الغرضية فإنّه لم يكن ناقدا أدبيا، إنّه فيلسوف تكوّنًا ومهنةً ، وقد كان في البداية عالما في مبحث نظريات المعرفة المعروف بالإبستومولوجيا ومهتمّا بتاريخ العلوم .وفي كتابه : " تكوّن العقل العلميّ[1] " على وجه الخصوص كان حريصا على تعريف روح المذهب العقلانيّ المتفتح القابل للتطور والذي هو مذهب بعيد عن روحانية الفكر البدائي بقدر بعده عن عقلانية ديكارت.

فكيف تحول عالِمُ مبحث العلوم فيلسوفا يتدبر المتخيل أو حالِمًا بالكلمات شغوفا بالشّعر؟ لمّا كان باشلار " رجل القصيدة والنّظرية " على حدّ العبارة الّتي قيلت عنه في ندوة انعقدت في مدينة

(١) العنوان الأصلي هو: La Formation de l'esprit scientifique .

"ديجون[1]" سنة ١٩٨٤ فإنه لم يجد أي تنافر بين تكوّنه العقلي وشغفه بالمتخيل. وهو يرى أنّ العلم والشعر يتلاقيان في نفس الحدس وهو حدس الخلق الإنساني كما يلتقيان في نفس الرغبة وهي الرغبة في إعطاء العالم معنى ، وما كان ينتظره من القراء الإنشائيين هو أن يعودوا إلى أعمق المنابع. وكان هذا الرأي بداية تطور الطريقة الأصلية التي سيسير عليها الغرضيون اللاّحقون ، وهذا ما يُفهم من قوله : "إن العالم عندما يغادر مهنته يعود إلى عمليات تحديد "القيمة البدائية" (من كتابه: "تحليل النار تحليلا نفسيا[2]").

ويوجد تياران لعبا دورا هامّا في بحث باشلار هما مذهب فرويد والمذهب الظّاهراتي ، ولكن سرعان ما انفصل باشلار عن التّيار الأوّل منصرفا إلى مفهوم حركي وخلاّق مداره المتخيّل. أمّا المذهب الظّاهراتي فقد أثّر فيه تأثيرا أعمق من المذهب الأوّل لأنه مدين جزئيا لتدريس هذا المذهب الذي وسم تصوّره للصّورة كما وسم معنى " حلم اليقظة" عنده. وهو ضرب مشترك بين الإدراك والخلق يجعل العالم في علاقة دائمة التطوّر بين الذّات والموضوع " أنا

---

(١) مدينة Dijon تقع في فرنسا .

(٢) العنوان الأصلي هو: La Psychanalyse du feu .

أحلم العالم فالعالم إذن موجود كما أراه في حلمي"(من كتابه: "شعرية حلم اليقظة") .

وقد ارتبطت المقاربة الظاهراتية عند باشلار بمنزع إنساني خلاق رفع من شأن جميع ظواهر الوعي. وعلى هذا النحو أكّد في كتابه: "شعرية حلم اليقظة[١]" "أن كلّ وعي هو ارتفاع في الوعي وازدياد في الإضاءة وتقوية للانسجام النّفسي"، ولهذا "فإنّ الوعي في حد ذاته هو فعل، هو "الفعل الإنساني". وهو يرى أرقى تجليات هذا الفعل في الأدب من خلال عمل الكلمات التي تستدعي المتخيل. ولهذا فإنّها تؤول بطبعها إلى كشف "ذاتنا في العالم" وتأسيسها فيه، وقد ركّز على هذه المسألة خصوصا في الشعر الّذي شُغف به دون سواه بصفة شبه كلّيّة.

اعتماد الظاهراتية وعلم الكائن[٢] في دراسة المتخيل .

قال باشلار "في كتابه الذي بعنوان" الهواء والرؤى": " أنّ الصورة عندما تولد وعندما تتطور إنّما تكون فينا بصفتها الفاعل الذي يقوم بفعل التخيل. وهي ليست مجرد متمِّم لهذا الفعل، وإنّما

---

(١) العنوان الأصلي هو: La Poétique de la rêverie .

(٢) وهو العلم المعروف بـ Ontologie .

العالم يكون متخيّلا في حلم اليقظة الإنساني"، و مثل هذا الجزم يؤول في نتائجه القصوى إلى الحدس الظّاهراتي : فظاهرة الوعي هي التي تكون في الموضع الأول ، وهي التي تستدعي إلى الوعي بصفة نسبية جوانبَ ذاتِ الفاعل المدركة وكذلك عناصر العالم، بل إن الوعي هو الذي يؤسس هذه العناصر باعتبارها إنما توجد من خلال مجموع العلاقات التي تحددّ ماهيتها.

ولهذا السبب يرى باشلار أن الخيال الذي يشمل كل وظائف الإنسان النفسية له وظيفة خلق وتحقيق. ولبناء هذا الحدس وتوضيح أساسه كان باشلار يحيل على درس الشاعر الألماني "نوفاليس[١]" الذي يعتبر الشعر "فن الحركة النفسية " (الهواء والرؤى).

والحقيقة أنّ باشلار قد أخذ هذه النقطة الجوهرية الهامة من الفكر الرومنسي الألماني، وهو الّذي واصل العمل بها وعنه أخذها اللاحقون. ومن المعروف أنّ الفكر الرومنسي الألماني هو أوّل فكر جعل الخيال ملكة جذابة آسرة. وقد غاص باشلار في فكر "كانت[٢]" الذي كان يؤكد أهميّة طابع السمو في الخيال باعتباره ينظم تجربتنا "بصفة أوليّة " بدل أن ينبثق عنها . ولهذا فإن للخيال دورا

---

(١) هو: Friedrich Novalis (١٧٧٢-١٨٠١) .

(٢) هو: Emmanuel Kant (١٧٢٤-١٨٠٤) .

مؤسسا في علم الكائن، وهذا ما قصده باشلار بقوله: " إنّ الصورة بصفتها إنتاجا خالصا للخيال المطلق هي ظاهرة وجود، هي إحدى الظواهر الخاصة بالكائن متكلما" (من كتابه: "شعرية الفضاء "). وعلى هذا النحو تفسَّر سمةُ البداهة التي يسندها باشلار إلى الصور وهي السمة التي يقول فيها:" إنّ الصّورة الشّعرية إنّما تكون كاملة في لحظة ظهورها ذاتها. "وهذا ما يتضح من قوله:" إذا كانت الأخطاء النفسية واضحة عند دارسي الأحلام العقلانيين فما أكثر ما يستطيع الشعراء أن يقولوا كل شيء في كلمات قليلة" ("الأرض وأحلام اليقظة في الإرادة"[1]). فالصورة إذن ليست مجرد إسهام في الخطاب التفسيري وهي ليست من أمر الهاجس التجميلي.

وهذا الاقتناع يفترض بطبيعة الحال تصورا للخيال لا يأتلف مع التصور الموجود في خطاب التحليل النفسي. ولمّا كانت الصورة لا تحيل على ماض "وهي أبعد ما تكون عن أن تكون شبيهة بصمام ينفتح حتى تخرج منه الغرائز المكبوتة بحسب العبارة المجازية الشائعة" فإنّها لا يمكن أن تُعتبر متطابقة مع عَرَض نفسيّ متعلق بشكل من أشكال الغريزة"("الشعرية وحلم اليقظة").ورغم انجذاب باشلار إلى

---

(١) العنوان الأصلي هو: La Terre et les rêverie de la volonté .

علم النفس التحليلي - وهو ما يدل عليه عنوان الدراسة التي بحث فيها خيال النار - فإنه سرعان ما ابتعد عنه، وصارت مرجعيات كتاباته تشهد تدريجيا الانتقال من فرويد إلى "يونج"، ذلك المنشق العظيم الذي كان باشلار يشترك معه في القول بحركة التّحليل النفسي في مستوى وجوه الحدس الجوهرية، وهي حركة تظهر في أمرين : أولُهما لاوعيٌ جماعي هو أكثر تأثيرا وحسما من اللاّوعي الفردي، وثانيهما تصوُّرٌ حركي خلاق للحياة النفسية .

من الخيال المادي إلى الخيال الحركي:

ينطلق فكر يونج من مفهوم "المثال الأصلي[1]"، وهو "صورة أوّليّة" و"تعبير إجماليّ عن مسار حيوي". ورغم أنّ باشلار كان قريبا من هذه الفكرة فإنّه لم يستغلّها إلاّ بصفة ضمنيّة من خلال قوله بوجود مثير عصبي يحمله المثالُ الأصليّ، وقد حاول أن يتبيّن هذا المثير في تجسد الصور على نحو ملموس. ولهذا السبب آل تفكير باشلار أساسا إلى ظاهرتية المتخيّل وذلك بتأثير من تجربته قارئا. وهذه الطريقة المرنة والقائمة على التجربة والاختبار قد قادته إلى تصوّر الخيال في وجهه "المادي" ثم في طابعه الحركي. وكان الحدس

---

(١) المصطلح الأصلي هو: Archétype .

الذي انطلق منه باشلار يتمثل في كون الصورة هي مادة بقدر ما هي شكل. وهذا ما فسّره في مقدمة كتابه "الماء والأحلام" بقوله: "توجد صور "مباشرة" للمادة يدركها البصر لكن اليدين تلمسانها، وهي صور يعالجها سرور حركي، يعجنها ويخفف وزنها، وصور المادة هذه نحلم بها بطريقة جوهرية حميمة عندما نزيح الأشكال التي هي قابلة للفساد ونزيح أيضا الصور التي لا جدوى فيها كما نزيل مآل المساحات".

ومن هنا فإنّ جهود باشلار ستتمثل في تحديد طرائق خيال اليقظة الإنساني وفعله في المادة مع إبراز الكيفية التي بها يَحكُم حلمُ اليقظة عمليةَ الكتابة من حيث هي تجربة العالم الملموسة عند الشعراء على وجه الخصوص. وقد أخذ باشلار عن أرسطو فكرة التمييز بين العناصر الأربعة التي ستتحكم في أطوار تفكيره المتتابعة وهذا ما يظهر خصوصا في كتابيه الأول والأخير وهما "تحليل النار تحليلا نفسيا" و"الأرض وأحلام يقظة الراحة[1]" مرورا بكتبه الأخرى" الهواء والرؤى" و "الماء والأحلام "و "الأرض وأحلام يقظة الإرادة". وكان ميل باشلار إلى تحوّل العناصر الأصلية مأخوذا عن يونج وهو ما كان

---

(١) العنوان الأصلي هو: La Terre et les rêveries du repos .

حاسما في هذا الاختبار بلا شك. وبالاعتماد على هذا التصنيف استطاع باشلار أن يحدّد ثوابت نفسيّة تضيئها العلاقةُ المتخيَّلة بين هذه العناصر. والواقع " أن حلم اليقظة" يجب أن يجد له "مادة" حتى يتواصل بما يكفي من الثبات لإنتاج أثر مكتوب ولا يكون مجرد فراغ عاشه الإنسان في ساعة هروب. يجب أن يوجد عنصر مادّي يعطي حلمَ اليقظة هذا مادّته الخاصّة وقاعدته الخاصّة وشاعريّته الخاصّة" ("الماء والأحلام").

على هذا النحو جعل باشلار موضع تفكيره "أغراضا" ظهرت عنده قُبيل ظهورها مواضيع تدبُّر مقدّمةً في الأهميّة عند لاحقيه. وهذه الأغراض هي في كتابه "الماء والأحلام"- على سبيل المثال - "المياه الصافية" و " المياه العاشقة " و " المياه العميقة" و"الماء الثقيل" و " الماء العنيف"، وهي - في كتبه الأخرى ومنها " الهواء والرؤى - مثلا - أغراض "حلم الطيران " و "السقوط المتخيّل" و " الشّجرة الهوائية". وهذه التّجسدات المادية لقيم نفسية تفتح أمام التحليل حقلا معجميا ومفهوميا شاسعا هو الذي سيستعمله النقد الغرضي فيما بعد.

على أنّ باشلار سرعان ما تبيّن أنّ تصنيف المادّة في هذه العناصر الأربعة ذو طابع يضيّق المجال ويحصره: إنه تصنيف قائم على تخطيط بيانيّ مغال في التضييق والتّبسيط فكيف له أن يبيّن التنوّعَ البالغ في إبراز عمليّة التخيّل؟ ولهذا السّبب شوّش باشلار الرسم الشكلي المسرف في التقيد بالمنطق، وذلك عندما لم يخصّص لهذه العناصر الأربعة أربعة كتب، وإنّما وضع فيها خمسة مصنفات. ثم إنّه قد أظهر الازدواجية في كل عنصر منها: فالتّراب غامض لأنّه قد يحيل على "الانكفاء على الذات كما قد يحيل على الانفتاح على الخارج "، فضلا عن كون هذه العناصر تتواصل وتترابط فيما بينها، وقد يختلط بعضُها ببعض أيضا. ولهذا خصص باشلار فصلا كاملا في كتابه "الماء والأحلام" لـ"المياه المركّبة" (تحدث فيه عن " الماء والنار" و عن " الماء والليل" وعن " الماء والتراب ").

وليتجاوز باشلار ما في رسم أرسطو من محدودية تجاوزا جذريا اعتمد خصوصا على تصور الخيال تصورا حركيا، وقد اتضح اختلافُ باشلار عن أرسطو بصفة بيّنة منذ مقدمة كتابه: "الهواء والرؤى" حيث أكّد "أنّ الخيال منفتح وهروبي بصفة جوهرية " وأنّ كل شاعر مدين لنا"بدعوته إلى السفر". وينبغي أن نفهم أنّ هذا

السفر ليس سوى اللّجوء إلى الصّورة ذاتها في حركتها الخلاقة. ولعله لا يوجد أثر كان فيه باشلار وفيّا لهذه الفكرة أكثر من كتابه الذي درس فيه "لوتريامون[1]". وقد اعتمد باشلار على فكرته القائلة "إنّ الخيال لا يكون ذا شكل إلا إذا حوَّل ذلك الشكلَ وجعل مآله حركيا" ليثبت الكيفية التي بها " صار شعر لوتريامون شعرَ تهييج للانفعال وتحريك للعضلات ولم يعد من شعر الأشكال والألوان في شيء".

باشلار قارئا :

عندما قال باشلار بأن الخيال هو حركية منظمة ، فإنه قد أعلن بذلك إعلانا مباشرا ميلاد النقد الغرضي وذلك لأنه يرى (كما يرى "ريشار" مثلا) أن كل صورة لا تستمد قيمتها من ذاتها وإنما تستمدها من شبكة المعنى التي بها تنفتح أو بواسطتها تنتشر وتتوسع، والنّتيجة الّتي استخلصها من هذا في مستوى طريقته في النقد شديدةُ الشبه بطريقة لاحقيه من أعلام النّقد الغرضيّ: إنّها طريقة قائمة على القول بأن دراسة أثر معين أو التعليق على نص محددّ هو نشاط يتمثل في فعل القراءة وفي الخضوع لما يوعز به النّص وبالانفعال إزاء ما يثيره

(١) وهو: شاعر فرنسي Lautreamont (١٨٤٦- ١٨٧٠) يُعَدُّ من رواد السرياليين .

من إيحاءات وأصداء. إنها طريقة تتمثل في أن يقرأ الدارس وأن يخرج من قراءته تلك بما هو جدير بأن يُقرئه غيره وذلك في سرور متجدد. لكأن هذا الأمر شبيه عند باشلار بما كان يحلم به الشّاعر " إلوار" – وهو بلا شك شاعره المفضل – من أن يخرج من شعره بما هو جدير بالإبصار عند غيره (أي بما هو جدير بأن يُرِيَه لغيره) .ومن هنا ينبغي أن تكثر في عمل الدارس الشواهد المأخوذة عن الكاتب، وأن تكون التعليقات فيه معبرة عن الإعجاب ، وأن يكون الأسلوب في الغالب غنائيا وجدانيا، وأن تكون الطريقة التحليلية (العقلية) نادرة. وهذا ما اعتذر عنه باشلار في المقدمة التي عقدها لكتابه الذي بعنوان " الماء والأحلام" بقوله: "صور الماء مازلنا نعيشها بصورة مركبة في تعقّدها الأوّل وكثيرا ما تندمج فيها اندماجا لا عقليا". ولما كان الأمر هنا متعلقا "بأن يعيش" القارئ كيان الصّورة فإنّ التّعليق لا يمكن أن يكون تفسيريا ولا قائما على إبراز التفرد، ولهذا فإنّ باشلار قد طوّر أصداء الصّورة بطريقة تركيزية بدل أن يحللها. وبدل أن يبرز بهذه الصورة خصوصية عمل الكاتب ، فإنه رأى فيها النقطة التي فيها تتبلور تجربةٌ كونيةٌ. ولنا مثال هذا في تعليقه على البيتين التاليين من شعر "ألوار":

- كنت كسفينة تغرق في ماء مغلق
- كنتُ كميت لم يكن لي سوى عنصر فريد.

وكان تعليقه عليهما كالتالي: الماء المغلق يضم الموت إلى صدره. الماء يجعل الموت عنصرا أوليا. الماء يموت مع الميت في مادته ، فالماء عندئذ عنصر " جوهري " هذا منتهى الإيغال في اليأس، إنّ الماء هو مادة اليأس بالنسبة إلى بعض النفوس " ("الماء والأحلام").

ونرى هنا جيدا كيف يتطور التعليق: إنّه لا يتطور بطريقة تحليلية ولكنّه يتطوّر بطريقة شاملة وعامّة. والجمل القصيرة المتجاورة بلا أدواتِ ربطٍ لا تتضمن الشّاهدَ في شبكة من العلاقات المنطقية ولكنها تترابط بالاسترجاع والاستئناف أي بالعودة إلى أمور سلفتْ. والعبارة في التعليق تحاكي بداية الحلم انطلاقا من الصورة وهي بداية تُستعاد دائما لتؤول في النهاية إلى القيمة التي هي عامة كأقصى ما تكون القيمة عامة. ويفيدنا هذا المثال أيضا في تبين حدود قراءة باشلار للآثار الأدبية : لّما كان التعليق على كامل النص يؤول إلى درس عامّ فإنّه ينحو دائما إلى أن يجعل النص المدروس مثالا لقانون عام شأنه في ذلك شأن نصوص أخرى . لقد كان باشلار منشغلا بالخيال الإنساني في مكوناته الكبرى أكثر مما كان منشغلا بعالم

الخيال الخاص بكل كاتب. ولهذا فإن تفكير باشلار ليس نقديا بالمعنى الدقيق للكلمة: إنه تفكير لا يسعى إلى وضع اختيارات والقيام بتمييزات - فضلا عن عدم سعيه إلى إقامة ترتيبات - . ولهذا فإن الذين سيأتون بعده ممن سيمثّلون النقدَ الغرضي سيعدّلون طريقتَه بإيلاء تفرّد الآثار أهمية كبرى..

٥ـ جورج بولي :

لا شك في أن " جورج بولي " هو أقرب النقاد من باشلار لأنه مثله قد وجّه كلّ اهتمامه إلى الوعي الخلاّق وذلك من خلال أشكال "الكينونة في العالم" التي ينشرها الأثرُ في شبكات خيالية. ولا شك أنّ " بولي" قد طور وجهة النّظر الروحية التي ظهرت عند مؤسس "مدرسة جينيف" وذلك بواسطة تعريف " الكوجيتو[١]" تعريفا عقليا بقدر ما هو تعريف ملموس. وهذا ما يظهر في قوله " أنْ يعيد الدارسُ في أعماقه "كوجيتو" كاتب أو فيلسوف فذاك يعني الاهتداء إلى طريقته في الإحساس والتفكير كما يعني فهم الكيفية التي بها وُلدت تلك الطريقةُ وتكونت ويعني أيضا فهم العقبات التي واجهتها

---

(١) هو: مصطلح "Cogito" مصطلح فلسفي ويعني التفكير والإدراك بالمعنى الذي حدده ديكارت .

: إنه يعني في النهاية إعادة اكتشاف معنى حياةٍ تنتظم انطلاقا ممّا يحصل عندها من الوعي بذاتها" ("الوعي الناقد").

فالنشاط النقدي يتمثّل إذن في أن يستحوذ الناقد استحواذا ذاتيّا على العالم الخاصّ بالفنّان . وهذا النشاط يمكّن من " الارتداد في أثر الكاتب إلى ما مضى حتى الوصول إلى ذلك الفعل الذي منه بدأ كلُّ عالَم متخيَّل يونع أحيانا كما تونع المرأة أو النّبتة أو السّجن أو النجمة أو الصاروخ" ("محاولات في الأسطورة الرومنسية"[1]).

التفكير في الزمن :

لقد انشغل " بولي" بمثابرة لا مثيل لها بمقولتيْ الإدراك الكبيرتين وهما الزمان والمكان، وقد عرض في كتابه " دراسات في الزمن الإنساني" بحثا واسعا في طرائق إدراك الزّمن عبر التّاريخ الأدبي . وبداية من الجزء الثّاني من الكتاب المذكور صار المنظور الغرضي مسيطرا وهو ما أُشير إليه بعنوان فرعي يحدّد هذا الاتّجاه وهو "المسافة الداخلية" (عنوان الجزء الثاني) و"نقطة الانطلاق" (عنوان الجزء الثالث) وقياس اللّحظة (عنوان الجزء الرّابع). وهذا الجزء الأخير يمثّل تمثيلا حسنا

(١) العنوان الأصلي هو: Essais de Mythologie romantique .

طريقة هذا النّاقد الرّامية إلى إبراز خصوصية العالم الخاصّ بكلّ كاتب من خلال إدراكه الخاصّ لمقولة من مقولات العلاقة بالعالم وهي مقولة الزّمن أو اللّحظة على وجه التّحديد في هذا الجزء .

ذلك أنّ اللّحظة لها كل سمات التحدي والإطلاق في الآن ذاته" فهي تارة محصورة في حدود فوريّتها ذاتها وهي ليست إلا ما هي وليست شيئا قبل ذلك ولا بعد ذلك (أي ليس لها وجود في الماضي ولا في المستقبل)، وهي طورا تتكون على نحو مضادّ لما سلف فتنفتح على كل شيء وتتضمّن كلّ شيء وتصير مطلقةً غير ذات حدود". وهذه الحالة الأخيرة هي التي تنطبق - مثلا- على "موريس ساف[1]" الذي يكتشف في حيز زماني بالغ القصر مركّبا معقّدا ذا مكونات متعددة من الانطباعات والأحاسيس والأحداث وغيرها ، أما "ستندال" فيبدو على النقيض في إدراكه: فاللّحظة عنده حقيقة وثّابةٌ وهي تواصل تأدية وعي بالحياة ذي مرح ونشوة. وما أوقات الانفعال سوى مثال صالح على ذلك: " المفاجأة والسخط والرعب والرغبة في الانتقام والفعل الذي ينبغي أن يحقّق هذا الانتقام كلّها تحصل في زمن واحد قصير". ورغبة ستندال في الاحتفاظ بهذه

---

(١) هو: Maurice Scève (١٥٠١-١٥٦٠) كاتب فرنسي .

الأزمنة الشّرود تفسر شدة ولوعه بالوعي والذّكاء اللّذين يمكّنان من إعادة القبض على أفضل ما في هذا الإحساس ذي الشرود الدائم وذلك بواسطة التّفكير. وقد بيّن جورج بولي الكيفية التي ازدادت بها سرعة مرور الزمن - طيلة القرن الثامن عشر - كما ازداد بها الإحساس بأن الزمن عرضيّ مؤقّت ذو عبور سريع.

فمذهب روّاد الرومنسية" قد كدّره الوعي بهذا التلاشي السريع للحظة الحاضرة " وقد واجه الرومنسيون الأنجليز هذا الهاجس المكدِّر بطريقة ذات دلالة : لقد جعلوا في تفكيرهم "الخلود الشّخصيّ الذّاتيّ الّذي هو خلود يستعملونه استعمالا شخصيا" مكان "خلود الإله" الذي يشغل الشّعراء في العصر الباروكي أو العصر الكلاسيكي" فأدمجوا هذا الحلم بالدوام في "لحظات الاعتدال أو التّوهم" حيث يتواجد الماضي والحاضر معا على نحو غريب".

وهذه التحاليل تبيّن بوضوح المرونةَ القصوى التي يتّسم بها مفهومُ الزّمن في تفكير "بولي" رغم أنّ الزّمان مقولة مجرّدة جدّا: إنّ اللّحظة عندما تحيل على إدراك شامل للعالم تكوّن ضربا من المادة يعجنها خيال المنشئ ويجعل منها شيئا لاستعماله الخاص أو لصورته الخاصّة. ومن هذا المنطلق مثلا تأتي الاستعارة المادية التي بها يقدم

"بولي" طبيعة اللحظة عند "بروست" وهي لحظة تنقسم إلى "حاضر الآن" و " آت في المستقبل" وهذا ما يظهر في قوله :

"إن الأمر هنا كما هو في عالم الانشطار البيولوجي : فاللحظة التي هي شديدة الامتلاء في ذاتها... يمكنها بسبب كثافتها أن تنقسم فتلد شبيها بها، أي أن تكون في الآن ذاته هي نفسها ، وتكون شيئا آخر أيضا".

التفكير في الفضاء :

خص "بولي" بروست بتفكيره في الفضاء الذي هو مادة بحثه في كتابه "دراسات في الزمن الإنساني". وقد سبق لهذا الناقد أن تساءل عن القيمة الرمزيّة للتصورات الفضائية وذلك في كتابه "مسوخ الدائرة" القائم على فكرة الانتقال عبر التّاريخ من رؤية لاهوتية إلى إدراك قائم على الإناسة ومركّز على الإنسان. وتبدُّلُ معنى شكل الدّائرة هو من العناصر المهمة في الدلالة على هذا الانتقال، وهذا ما أكده هذا الناقد في حديثه عن القرن السابع عشر بقوله: " خلال القرن السابع عشر كله حافظ الفكر اللاهوتي على العلاقة بين الفضاء الوجيز للوجود الإنساني ومجال الخلود الشاسع. ولكن مع نهاية ذلك القرن فَقَدَ رمْزُ مجال الخلود المطلق كلَّ طاقة وكل دلالة

وزال من المعجم اللاهوتي و من المعجم الفلسفي بحيث صار الفضاء الصغير الذي يتكون فيه الفكر الإنساني محكوما عليه بالاضطراب بلا ثوابت ولا نموذج وبأن يبرز خلوّه من الدّلالة ".

وفي كتاب " مسوخ الدائرة " قارب تفكير "بولي" تاريخ الذّهنيات من خلال قراءة كل ذهنية قراءةً خاصة تمت من خلال صورة واحدة . أما في كتاب "فضاء بروست[١]" فتوجد رؤية معاكسة تقوم على كلام متعلق بأثر واحد يحاول الدارس تبيّن تفرّده من خلال الصّور العديدة الّتي تسيّر تنظيم الفضاء فيه . وهذه الصور تشارك جميعا في نفس التوزيع الزمني الذي يجعل الزمن متتابعا . وهذا التحويل الذي أكد "برغسون[٢]" طابعه المخاتل شرعي تماما عند بروست طالما أنه يساهم في عملية جمالية حقيقية تبرره تبريرا تاما.

وعلى هذا النحو بين النّاقد أهميّة ما في رواية " بحثا عن الزمن الضائع" من تذبذب في الفضاء وفي المسافة التي تفصل الكائنات البشرية عن الأشياء وتجعل كلا منها في رؤيته الخاصة به: إن هذه الأهمية متعلقة في النهاية بـ "تحديد المواضع" المتطابق غالبا مع هوية

---

(١) العنوان الأصلي هو: L'Espace proustien .

(٢) هو الفيلسوف الفرنسي Henri Bergson (١٨٥٩-١٩٤١) .

الكائنات البشرية . ولهذا السبب فإنّ " "تقليد بروست " يكون غالبا في شكل "حلم يقظة" مداره أسماء الأماكن وأسماء العائلات الكبيرة". وهذه الأماكن هي في الغالب منفصلة عن الفضاء، كما أن الزمان فيها غير متّصل وهذا ما يظهر في قوله: "إن المسافة هي الزمان، ولكن هذا الزمان مجرد من كل إيجابية، زمان بلا قوة ولا نجاعة ولا قدرة على الامتلاء أو على التنسيق أو التوحد. وبدل أن يكون الفضاء ضربا من التزامن العام الذي يمكن أن يتطور من كل الجوانب ليتحمل الكائنات ويحتويها ويربط بينها فإنه يكون هنا - بكل بساطة - عجزا يظهر في جميع الجوانب وفي كل أشياء العالم التي لا تستطيع أن تُكوّن بينها نظاما. وهذه المسافة لا يمكن أن تكون عند بروست إلاّ مأساوية، إنها تضاهي إثبات مبدإ الفصل الذي يصيب البشر ويكدِّرهم، وهو إثبات ظاهر مسجل في الامتداد".

والتمييز الأجناسي بين "الجانبين" في مكانيْ "قرمنت" و"ميزقليز" هو تجلّ هيكلي لمبدإ التمييز هذا الذي يبدو أنّه أُلغي في التجارب الرئيسة الحاصلة في الذاكرة اللاإرادية، وهي التجارب التي تتيح إعادة التواصل وذلك بواسطة " امتداد ذهني يقاس اتساعه بمدى كثافة الإحساس الذي يعيشه الإنسان" . والواقع أنّ الذاكرة تنشر باقة من الانطباعات الحسية والانفعالات والتجارب على مجال فضائي

معين وذلك في شكل عناصر مرحة تنفتح كما تنفتح طياتُ المروحة. وعلى هذا النحو فإن البحث عن الزمن الضائع عند بروست مقترن أيضا " باسترجاع الفضاء الضائع" . على أنّ الوحدة الفضائية لا تحصل بصفة حقيقية إلا عن طريق الأسفار والتنقلات التي لها دائما شيء مما هو سحريّ لأن فيها "يكون كلّ أمر من الأمور في علاقة مع وضعيات ممكنة لا متناهية في عددها، ويمكننا أن نرى تنقّله من وضعية إلى أخرى".

نقد اختلافيّ :

إنّ التّفكير في المقولات العامة للزّمن و الفضاء يتضمن دائما خطر الوقوع في إفناء تفرد الآثار الأدبية. ولدفع هذا الخطر كتب بولي بحثه الذي خصص القسم الأوّل منه لبودلار والقسم الثاني لرامبو وهو بعنوان "الشعر المتشظي"، وهذا الكتاب في الحقيقة امتداد للدراسات السّابقة وتجاوز لها في الآن ذاته: إنه صورة التشظّي التي تجمع بين مقوليْ الزمان والفضاء في تصور واحد حركيّ يزيلهما في تفردهما وانعزالهما. ويرى "بولي" أن أعمال هذين الشاعرين هي أشبه بانفجارات تكسّر التواصل الوهمي في تاريخ الأدب وتزيل الهوادي الذّكورية وذلك عن طريق خلق جديد جليّ. فعمل النّاقد إذن هو

التّعبير عن التّفرّد في هذين الأثرين الشّعريين العظيمين اللّذين لا يتشابهان إلاّ في كون كلّ منهما غير قابل للانحصار في ذاته . والنّاقد لا يستغني في هذا المسعى عن منهجه المألوف (المتمثل في أن يعرّف من خلال النصوص بـ "كوجيتو " أوّلي يكشف عن "وجود خاص في العالم"). ولكنّ كلامه هنا يكون تفاضليا أكثر مما كان عليه في أي وقت مضى لأنه يمكّن من إبراز التضاد بين الشاعرين انطلاقا من قواعد مشتركة بينهما، فـ "بودلار" يحسّ نفسه محكوما سلفا بالخطيئة الأولى على نحو صارم، وهذه الخطيئة الأصلية تهدده بحرمانه من كل حرية فكرية: إنه واقع تحت تسلط الماضي والنّدم، ولا يرى في ذاته إلا عمقا لا متناهيا يمتد على أقصى المناطق النائية في فكره المرتد إلى الماضي. "أما "رامبو" فعلى النّقيض التّام من بودلار لأنّه يستيقظ في كل مرّة على وجود جديد وهو معفى من كل ندم، وحرّ في أن يعيد اكتشاف عالمه وذاته في أية لحظة بحيث أن كل لحظة يكون لها في التوّ قيمة مطلقة".

٦ـ جان بيار ريتشار:

طريقة طريفة :

يبدو أنّ ريتشار يشارك " بولي" في مشروع نقدي واحد. فهو مثله يحاول تحديد "كينونة للكائن في العا لم " قائمة على تجارب تنتشر عبر الأثر الأدبي في شكل صور. وبهذا يطمح إلى أن ينزّل " جهده المبذول في الفهم وفي الانجذاب الوجداني في ضرب من اللّحظة الأولى هي منطلق الإنشاء الأدبي: إنها اللّحظة الّتي فيها يولد الأثر من صمت يسبقه ويحمله، اللّحظة التي فيها ينشأ الأثر انطلاقا من تجربة إنسانية" ("الشعر والعمق"[(١)]). وقد أكد ريتشار أيضا أن جميع هؤلاء الشعراء قد درسوا في مستوى اتصالي أولي مع الأشياء " (من بداية "إحدى عشرة دراسة عن الشّعر الحديّث") .

على أن طرائق هذا الاتصال " تتيح تأكيد الأصالة والطرافة عند ريشار: ذلك أنه إذا كان الكوجيتو فكريا أساسا عند " بولي " إلى حد تحدّثه في الغالب عن "فكر" الكتّاب الذين يعلق عليهم (وهو ما نجده - على سبيل المثال - في حديثه عن " نرفال" في " ثلاث مقالات في الأسطورية الرومنسية") فإنّ هذا الكوجيتو " قد عوّضه

---

(١) العنوان الأصلي هو: Poésie de profondeur .

عند ريتشار تصوّر للعالم قائم على الحس والإحساس، (لا على الفكر كما هو الأمر عند "بولي")، وهو تصوّر يُستخلص من ظاهراتيّة في الإدراك : إن إدراك الذات يتمّ بواسطة " اتصال" متجدد مع ما يحيط بنا . وعلى هذا الأساس فإن الانطباعات الحسّية توفّر مجالا جيّدا لتحليل هذه الطّريقة النّقدية: إنّ ريتشار يتوق إلى أن ينزّل نفسه في "أبسط مستوى "أي في مستوى "الانطباع الحسيّ الخالص أو في مستوى الإحساس الخام أو في مستوى الصورة وهي بصدد الولادة " ("الشعر والعمق") .

ولهذا فإن طريقة ريتشار أقلّ تعلّقا بالمركز وأقل تراتبيّة من طريقة " بولي" الذي يرجع بإلحاح إلى حدس وجود مركزي وأوّليّ وذلك عن طريق الاستقراء والبرهنة على العامّ بالخاصّ أو على الكليّ بالجزئي، ولهذا ينتقل تفكيرُه من تفريعات الأثر مهما يكن اختلافها وتفرّدها إلى التجربة المؤسسة التي هي لها بمثابة المبدإ الجامع. وإذا كان "بولي" يسعى إلى البحث في الآثار الأدبية عن عمق مركزيّ فإنّ ريتشار مفتون - بالأحرى - بأن يجوب تلك الأعمال الأدبية في جميع الاتجاهات وأن يكتشف فيها كل تنوعها الظاهر وذلك بنظرة يحكمها حبُّ الإطلاع دائما .إن النقد عند ريشار يهتم بـ "السّطح"

بقدر ما يغوص في العمق وذلك بالاعتماد على رؤية متعددة المراكز في الأعمال الأدبية على أساس أن كل جزء يمكن أن يحيل على الكل دون اتباع تراتبية حقيقية. وعلى هذا النحو فإنّ ذهن النّاقد يمكن أن يتنقل تنقلا حرّا بين أغراض الأثر ولبناته وفق مسار غير محدد النهاية سلفا. إن "بولي " يفرز عناصره وينشئ لها نظام تراتب ويختارها، أما ريتشار فيقبل الاختلاف بانشراح ويلتقط في النّصوص كل ما يمكن أن يكون فرصة للتّفكير والمتعة.

والنّص ذاته يمثّل إحدى هذه الفرص وإحدى هذه الخطوط التي للنّاقد، وذلك لأنّه لا يرى النصّ في واقعه اللسانيّ. وقد أكّد " بولي" أنّ الشّيء الوحيد الذي يهمّه هو انخراط الوعي النّقدي في الوعي الخلاق. والنّص من هذا المنظور ليس سوى واسطة أو وسيلة ، وبالتالي فإنّ حقيقته المادية تزول تاركة مكانها للوظيفة التي تضطلع بها ، أما رؤية ""ريشارد" فهي ألصق بـ"الشعرية" لأنه يرى أن ما يلاقيه القارئ - والناقد أيضا - في كتاب معين ليس وعيا وتجربة فحسب وإنما هو يلاقي نصّا ما أيضا أي بعبارة أخرى إن النص أيضا هو فرصة للتجربة والمعنى واللّذة. ولهذا فإن وجهة نظر ريتشار

ليست وجهة نظر دارس لساني أو أسلوبي وإنما هي وجهة نظر متأثّرة بباشلار، وجهة نظر دارسٍ" حالمٍ" بالكلمات ، دارس ينأى عن النّقد الّذي يهمل الكلام بقدر ما ينأى عن النّظرة الشّكلانية التي تعطي الكلام قيمة تتجاوز حقيقة ما يستحقه.

القراءة الريشارية:

إنّ أهم مصنف يبين قراءة ريتشارد النقدية للنصوص هو بلا شك الكتاب الذي خص به الشاعرَ "مالرمي" وهو بعنوان " العالم المتخيَّل عند" مالرمي". وقد توافق تركيب الكتاب العامّ مع المخطط المألوف في الدراسات الأدبية والقائم على الانتقال من شخص الكاتب إلى أثره الأدبي. وعلى هذا الأساس بدأ بـ "قصيدة طفولية لمالرمي" ثم درس سنوات مراهقته قبل أن ينتقل إلى بحثه " أشكال الأدب ووسائله". على أن الفصول الوسطى تشوش هذه الخطة المطمئنة القائمة على التلاحق الزّمانيّ والترابط العلّيّ: فـ " أحلام اليقظة الغرامية والتجربة اللّيلية " و"حركات وتوازنات" وغيرها من أجزاء الدراسة تتشابك مع التجربة الأدبية ومعطيات السيرة الذاتية وذلك انطلاقا من زاوية الأغراض المنظمة، وهذا ما يتيح للناقد تحديد طرائق تجربة محسوسة محيلة على مشروع مزدوج، أي مشروع

وجوديّ وجماليّ معا. وعلى هذا النحو يمكنه أن يبين مثلا كيف إنّ العائق الغرامي هو غالبا شاشة "توريق" أو يمكنه أن يدرس "العلاقات بين الخاطرة الغرامية وحلم اليقظة المائي" بمنظور باشلار. وليس في المستطاع تلخيص تحاليل تكون متنوعة بقدر ما تكون دقيقة، ولهذا سنكتفي هنا باستخلاص مقومات منهج ريتشار النقدي انطلاقا من شاهد لمالرمي وهو التالي:

" على الطريق كانت النباتات الوحيدة شجرات تتعذب، كان لحاؤها الموجع تشابكا من عروق عارية "وكان نموها المرئي مرفوقا إلى ما لا نهاية " بـ شكوى ممزقة " مثل شكوى الكمان وذلك رغم سكون الهواء الغريب. كانت هذه الشكوى الممزقة تئن في شكل ورقات موسيقية إذا بلغت "أقصى الأغصان " (شاهد مأخوذ من "السمفونية الأدبية[١]" لمالرمي").

" إنّ الكمان هنا يتردّد فيه التوتر البودليري بصفة بديعة: فلا ندري ما إذا كان صوته يصدر عن معيّ قِطّ أو عن عراء مسلوخ لجذع جديد. ولكن هذا الكمان يصدر صوته في "نهاية" نموّ في أقصى غصن مورق بافتتان، في تلك النقطة من الشّكل الّذي يُمثل

(١) العنوان الأصلي هو: Symphonie littéraire .

عند مالرمي في الغالب الأعم الحد المفتوح بين الشيء وفكرته، ففي أماكن أخرى تتفجر الشجرة في شكل أوراق حمراء، أمّا هنا فهي تتفكك برفق في شكل موسيقي، ويبقى هذا الانكسار موجعا رغم كل شيء، فـ"الشكوى الممزقة" التي يصدرها الكمان مرفوقة بارتعاشات الأوراق ربما تصلح عندئذ للإيحاء بوجع أخير لموضوعية جرَّت إلى الانفصال عن المادة التي كانت حتى الوقت الحاضر تسندها لتنفصل عن ذاتها "بصفة مثالية ".

هذا المقطع نموذجي في الدلالة على منهج ريشارد : فتنظيمه القائم في كل مرة على شاهد (من النّصّ المدروس) يتلوه تعليق عليه (من عند الدّارس) يبيّن أنّ المنظور الكلّي هو فعلا منظور قراءة أي هو طريقة في الفهم لا تنأى كثيرا عن موضوعها، وإنّما تحاول أن تحافظ معه على علاقات جوار وقرْبٍ، ولهذا السبب جعل ريتشار كلمات الشواهد بين قوسين (بخلاف تعاليقه عليها) في حين أنّ التعليق يتضمن كلمات النص ولكنه يجعلها مضمَّنةً في خطابه الخاص، و بذلك يتداخل صوتُ الكاتب وصوت الناقد ولا يتميز أحدهما من الآخر إلا ليكون ألصق به وأكثر قربا منه وأفضل تفاعلا معه .

والّذي يجعل علاقة المحاكاة هذه أقوى هو أنها تقوم على خطة تزيل الخصائص التي هي مسرفة في الذاتية. فالنّاقد هو قارئ غير محدد، لا اسم له. والكاتب بالنسبة إلى مالرمي لم يذكر اسمه إلا مرّة واحدة، وقد ذكر بصفته مسنَدا إليه أُسند إليه أثره، هذا الأثر الّذي هو وحده مدار الاهتمام باعتبار قدرته على إثارة "كون" بدئي يبدو أنّه واجب الوجود لذاته. ولهذا فإنّ علاقات السّببية قد كانت شبه غائبة وإنْ ذكّر بوجودها استعمالُ فعل "خدم". ولا نجد طرحا للتفكير المألوف في "صناعة النصّ" (أي لا نجد الإجابة عن سؤاليْ: لماذا؟ وكيف؟ اللذين هما مما تقوم عليه الطريقة البلاغية) وإنّما عوّضها إحصاءٌ أو جرد لعناصر من سطح النص: لقد صار الوصف مقدَّما على التّحليل.

هل معنى هذا أنّ الناقد "لا يفسّر"؟ لا ، لأنّ الأمر على العكس من هذا تماما: فالنّاقد هنا يعيد إلى التّفسير قيمته الفضائية وذلك ببسط النصّ وبنشر إمكانيات العالم التي يمثلها. ولإنجاز هذا الأمر حوّل ريتشار عناصر النصّ وكثّفها حتّى يجعلها ذات دلالة أعتى. من ذلك مثلا أنه يجعل بعض المعطيات الملموسة مجردة (مثلما رأينا في الفقرة السابقة): "والعروق العارية" تصير "العراء المسلوخ" وتغيير الفعل قد جعل من الحالة العرضية العابرة طريقة في الوجود ذات

امتداد واستمرار في الزمن. ونفس التحويل ينقلنا من أطراف الأغصان إلى "نهاية نمو". أما عمل التّكثيف فهو عنده أكثر بروزا: لقد جمع ريتشار شتات النص في مجموعات من الترابطات الجديدة: فالتماثل الذي ورد افتراضيا في نص "مالرمي" بين "العروق العارية" و"الكمان" قد تكثف في شكل صور استعاريّة منذ الجملة الأولى الّتي افتتح بها الناقدُ تعليقَه. وحيثما وُجد تحليل أسلوبي هادف إلى كشف الاستعارة التي تعمل في النص بصفة ضمنية وإلى إبراز تأثير هذه الكتابة التّلميحيّة فإنّ تعليق ريتشار يربط ذلك بالحاضر ويجعله حقيقيّا وبهذا يطوّر هذا النّاقد إمكانيات النّص على النحو الذي تصير به قابلة للإيناع في وعي القارئ.

وفي هذا الذي أسلفنا كان ريتشار وفيّا لما تعلّمه من درس "باشلار" الذي كان يريد من ممارس "النّص أن يجعل صوره" حلما. ولكن "حلم اليقظة" عند ريتشار يبقى دوما موجّها من قِبَل مشروعه النقديّ. وبما أن الأمر متعلق بـ "كون متخيَّل" وبما أن هذا الكون مرتبط بطرائق الترابط بين الوعي والأشياء ، فإنّ المسألة الجوهرية المتعلقة بالعلاقة تظهر بتكرُّرٍ مُلِحٍّ من خلال تبيين الانتقال "بين الشّيء وفكرته". وبهذه الطريقة وباستعمال طرق خاصة به التقى ريشار مع التّعليق المألوف المستوحَى من تاريخ الأدب: فقد انطلق

من مرجعية بودليرية وانتهى إلى تعريف "المثالية الرمزية"، ولكن بدل أن يستغل معرفة تاريخية أو أدبية موجودة سلفا ، فإنّه يلتقي مع هذه المعرفة ولكن بعد مسار تماثليّ مع الأثر الذي يدرسه (أي بعد ممارسة مؤتلفة مع النص لا مفروضة عليه من موقف مسبَّقٍ).

تنوُّعٌ وتعديلات :

لما كانت" القصائد دائما ذات هوامش بيضاء وهوامش واسعة من الصمت الذي فيه تستنفد الذاكرة العاتية قواها لإعادة إنشاء هذيان بلا ماض" على حدّ عبارة " بول ألوار" في كتابه: "الجلاء الشعري[١]" فإنّها تتيح شيئا مثل "حلم اليقظة" هذا الذي يعيد إنشاء النّصوص، بل لعلّها تجعله ضروريّا ، ولكنّ هذا لم يمنع "ريتشارد" من الاهتمام - جنب القصائد - بأعمال سردية هامة، وقد اهتم بها بمقدار اهتمامه بالشعر ووجد فيها سعادة تساوي السّعادة الّتي وجدها في الشّعر. وقد بقيت طريقتُه واحدة لم تتغير في ممارسة الشّعر والسّرد، وهي طريقة متمثّلة دائما في استخراج "كون خيالي" (وهو ما يظهر في مجال الشعر في "مشهد شاتوبريان[٢]"). ويكون هذا

---

(١) العنوان الأصلي هو: l'Evidence poétique .

(٢) العنوان الأصلي هو: Paysage de Chateaubriand .

الاستخراج بواسطة جرْدٍ من الإدراكات الحسية الأوّلية (وهو ما يظهر في مجال الرّواية في بحث " بروست والعالم المحسوس[1]"). ونجد هذا المشروع ذاته في كتاب " الأدب والإدراك الحسّي[2]" وخصوصا في الجزء الثاني منه الذي يتناول بالبحث " حِلَقَ الشكل عند فلوبير".

قام التّفكير هنا على ثلاثة أطوار حسب خطّ تفكير نجده في "الكون الخياليّ عند مالرمي[3] "، وقد قاد صاحبَه إلى الانتقال من إحساس بالوجود (موسوم بانتقاء الواقع والهوس بالعدم) إلى تصرفات وجودية (متمثلة في الترابط بين تعذيب الغير وتعذيب النفس أو بين الحب والتولّه الجنسيّ) ليؤول الأمر إلى بلوغ معنى الكتابة الأدبية ذاته: " إن الإبداع الفني يعادل عند فلوبير إبداع الذات بواسطة الذات" فالكاتب في الحقيقة يعطي الواقع متانته وأسلوبه كما ينقذ ذاته من خلال ممارسة الكتابة. وهذا ما يظهر في الفقرة التّالية: "إنّ الكتابة هي أن يغوص الكاتب في الأعماق لاكتشاف هذه الحركة المتحجرة التي هي حمأة الوجود، ثم يصعد بها إلى سطح ذاته حيث يتركها تجفّ في شكل قشرة تُمثِّل فيما بعد الشكلَ الأمثل".

---

(١) العنوان الأصلي هو: Proust et le monde sensible .

(٢) العنوان الأصلي هو: Littérature et sensation .

(٣) العنوان الأصلي هو: l'Univers imaginaire de Mallarmé .

وهذه الصورة تبيّن دقة حلم اليقظة الجوهريّ الذي يتحكم في الكلام النقدي طيلة النص. وهو الّذي يتيح تماسك أجزائه. من ذلك مثلا أنّ غرض الأكل يمكّن من إبراز موضوع استحالة الشبع في حين أنّ تجربة العشق متّصلة بصورة السّيلان المتكرّر. وهنا أيضا تم الاستغناء عن التاريخ الأدبي (فريتشار يستشهد برسائل فلوبير ويقترح الاقتراب من المذهب الانطباعي). ولكن تاريخ الأدب لم يعد له إلا دور تكميليّ يجد مكانه بعد ممارسة النّصّ وذلك بإثبات الانطباعات الحاصلة من القراءة.

إنّ القراءة الغرضيّة للأعمال الرّوائية أو الشّعرية الكبرى تقتضي في التّعليق درجة عالية من التّركيز: ينبغي أن يُبسط النّصُّ فيجول فيه الناقدُ كما يجول في فضاء يتراءى لناظريه في لحظة آنية . وبذلك فإنّ كلّ جزء من الأثر يكون متعلّقا بالنّظرة الشّاملة الّتي تُلقَى عليه. وعكس هذا هو ما حاول ريتشار القيام به من خلال " قراءات دقيقة" في الجزء الثاني ثم في الثّالث من كتابه: لقد حاول إبراز "الكون" الأدبي في كليّته من خلال تحليل دقيق لمقاطع قصيرة. وهذا ما فسّره في التّمهيد الّذي عقده للجزء الأوّل وذلك بقوله:

" إنّ القراءة ليست مسافة تُقطع ولا هي فضاء يُحلّق فيه وإنّما هي بالأحرى إلحاح وتأنٍّ وتأمّل عن قرب، إنها الاطمئنان إلى الجزئية وإلى أدنى هباءة في النص". فالعلاقة الهيكلية بين الجزء والكل تشهد انقلابا، ولكنها بهذا التحوّل تؤكّد صحّة القانون العميق المتمثّل في التماثل والائتلاف اللّذين يُفترض أن تقوم عليهما كلٌّ طريقة نقدية.

وتكمن جدّةُ هذه المحاولة في وجهة النّظر القائمة على الاندفاعية الباطنة الّتي يريد ريتشار أن يجعل نفسه فيها. وهذا ما أكده بقوله: "إن المشهد يبدو لي اليوم وكأنه استيهام بالقدر الذي يبدو لي إدراكا حسيا أو حلمَ يقظة بالمعنى الذي يراه باشلار، أي هو يبدو لي وكأنّه إخراج أو عمل ناتج عن رغبة ما لا واعية" وفي هذه النقطة يلتقي نتاج الناقد مع علم النفس التحليلي لأنه يعوض الوصفَ الظّاهراتي بتفسير قائم على الرغبة والغريزة، وبذلك يصير المشهد "المَجْلَى والمآل والموضع أيضا الذي يتمّ فيه اكتشافُ ذاتي لطاقة غريزيّة معقّدة وفريدة".

وقد ترافق هذا التعديل مع اهتمام أشدّ بـ" حرف " النص (أو مادته اللغوية) لأنّ كلّ شيء كلامي في الأدب، وهذا ما يجعل القراءة قائمة في الآن ذاته على الجوهر الفعليّ في الأعمال الأدبية (وهو ما يجعلها مكونة من "صفحات") وعلى الأشكال التي هي غرضية واندفاعية، وعبْرَها يتجلى في كل عمل أدبي كونٌ فريد (وهو ما ينظّمها في شكل "مشاهد").

على سبيل النتائج الختامية :

إنّ تبدل التّحليل النفسي في أعمال ريتشار الأخيرة يبين أن النقد الغرضي ما زال يبحث عن ذاته وعن قواعد متينة يقوم عليها. وهذا النقد - شأن كل عملية نقدية - معرَّض لخطر مزدوج أي لخطرين : أحدُهما أن يقترب من موضوعه حتّى يذوب فيه، وثانيهما أن يبتعد عنه فيبلغ الانفصال التامّ عنه. ويُعتبر حلمُ اليقظة عند باشلار طريقةً تجمع بين المشاركة والخلق وتطمح بذلك إلى أن تكون في موضع وسط بين الذوبان في الموضوع والانفصال عنه فلا ذوبان ولا انفصال. ولكن كيف تتيسّر المحافظةُ على هذا الموضع بصفة مستمرة؟ وكيف يُضمَن التناسبُ بين الموضوع والخطاب النقدي الواقع دوما على مشارف الذّات؟ يتمّ هذان الأمران باللّجوء إلى علم النفس التّحليليّ وإلى اللّسانيات، وقد أعاد ريتشارد إلى هاتين الأداتين ما لهما من مكانة متينة، ولكنّ هذا التساوق بينهما يبيّن بوضوح أنّ هذا النّاقد يطمح دائما إلى أن يجعل نفسه في النقطة التي يُفترض أن تتلاقيا فيها.

ولئن لم تكن هذه الصعوبة خاصة بالنقد الغرضيّ وإنّما هي موجودة في كل خطاب تُدرس فيه الآثارُ الأدبية، فإنّنا نجد بعض

النّقائص التي هي ألصق بهذا النّقد: منها ذاتيّة اختيار "الأغراض"، ومنها اتّسام القراءة القائمة على "الانجذاب" وحده بطابع غير واضح قد يضيّق المجال أحيانا (بل إنّه قد يقترب من التناقض وهو ما يوجد عند باشلار أحيانا) ومنها النقص في التمييز بين الآثار الأدبية المختلفة، ومنها غياب تفكير حقيقيّ في حقيقة النّصوص الحَرْفية (من ذلك على سبيل المثال أنّ مفهوم "الصّورة" الذي يعتمد عليه باشلار باستمرار لم يتم تعريفه تعريفا دقيقا).

ولعل هذه الثغرات هي التي تفسر أنّ المقاربة الغرضية لم تصر بعد مدرسة نقديّة: إنّها مقاربة يمثّلها نقادّ لامعون، ولكنّ كلاّ منهم ذو استقلال عن غيره ويبدو أنّ أتباعهم أيضا قليلون، فلا نرى اليوم من يمكن أن يُجعَل على درب ريشار مثلا (أي من يمكن أن يكون وريثا له ويواصل مساره).

إنّ كلاّ من هؤلاء النُّقاد الّذين ذكرناهم بدقّة (مثل باشلار وبولي وريشار)، والّذين لم نذكرهم بدقة أيضا (مثل البار بغين ومرسال ريمون وجان روسي وجان ستاروبنسكي...) قد ترك آثارا ذات تواصل وانسجام، وهي لا تتطابق تمام التّطابق مع آثار غيره. ولا شك في أنّ النّقد قد استعاد بُعْدَه الخلاّق بفضل الاستيحاء

الغرضيّ ، كما أنّ هذا المنزع قد أكّد أهمية الجانب الروحي الذي هو قدَرُ الآثار الأدبية. إنّ النّقد الغرضيّ طريقة خصيبة تحيي النصوص بالنظرة السّخية الّتي ينظر بها ممارسوه.

مراجع إضافية منتقاة

١- مصنّفات في القضايا العامة :

- دروب النقد الحالية .

Georges Poulet, Les Chemins actuels de la critique, Plon , 1967 (actes d' un colloque tenu en 1966,utile pour situer la démarche thématique dans les débats de la "nouvelle critique").

- الوعي النقدي (جماعي) .

Collectif: " La conscience critique" Paris, ed José Corti 1971(une série d'articles éclairants sur les principaux représentants et précurseurs de la critique thématique)

- الغرضية وعلم الغرضية .

" Thématique et hématologie" (actes du colloque tenu a l'université de Bruxelles en 1967),Revue des langues vivantes, Bruxelles,1977(un dossier d'une grande pertinence sur la situation , les présupposés et les méthodes de la critique thématique).

٢- بعض أعمال الكتّاب الوارد ذكرهم في البحث :

Georges Poulet : Les chemins actuels de la critique, Paris, ed Plon 1967.☐

- الماء والأحلام .

G. Bachelard : l'Eau et les rêves, Paris ed J.corti 1942.

- الروح الرومنسية والحلم .

Albert Beguin , L'âme romantique et le rêve, Paris, ed josé – Corti 1939.

- دراسات في الزمن الإنساني .

Georges Poulet : Etudes sur le temps humain, Paris ed Plon 1950-1968.

- جان جاك روسو : البحث عن الذات وحلم اليقظة .

Marcel Raymond, Jean- Jacques Rousseau, la quête de soi et la rêverie, Paris ed J.Corti 1963.

- إحدى عشرة دراسة عن الشعر الحديث .

Jean-Pierre Richard , Onze études sur la poésie moderne , Stendhal et Flaubert, Paris, ed Seuil ,1954

- أدب العصر الباروكي في فرنسا .

Jean Rousset, La Littérature de l'âge baroque en France, Paris , J.Corti, 1964.☐

- جان جاك روسو الشفافية والحاجز .

Starobinski Jean,Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle. Paris, ed Plon 1957.

- العلاقة النقدية .

La Relation critique(L'œil vivant II) Paris, ed Gallimard 1970.

البحث الرّابع
النّقد الاجتماعيّ

بقلم: بيار بربريس

النقـــد الاجتماعي

بقلم: بيار بربريس[1]

مقدمة

ما النقد الاجتماعي؟ هذه العبارة - من حيث هي مصطلح - حديثةُ عهد بالظهور، ولكنها ذات معنى محدد دقيق كما سنرى لاحقا. أما فكرة النقد الاجتماعي بالمعنى الأوسع الذي كان لها في السابق فهي فكرة قديمة اقترن ظهورُها بحركة نشأة العلوم الاجتماعية وبروز التفكير في التفاعل بين الواقعيْن الاجتماعي والثقافي.

الواقع أن فكرة "تفسير" الأدب والظاهرة الأدبية بواسطة فهم المجتمعات التي تنتجهما وتتلقاهما وتستهلكهما فكرة عَرَفت عصرَها الذهبي في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر، وكان الناس آنذاك مقتنعين بأنهم اكتشفوا سرّ سيرِ المجتمعات وحركتها وذلك بالانطلاق من المثال الفرنسي الذي صار أكثر قابلية للقراءة بعد الثورة الفرنسية[2]. ذلك أنّ هذه الثّورة قد وضّحت - فيما يبدو- أمورا

---

(١) هو: Pierre Barbéris أستاذ الأدب الحديث بجامعة Caen .

(٢) هي: ثورة ١٧٨٩.

كثيرة في مسائل لم يطرحها "عصرُ الأنوار " السابق لـ ١٧٨٩ إلا بطريقة ناقصة: لقد وُلد مع هذه الثورة مجتمعٌ جديد وجمهور جديد، كما وُلدتْ حاجاتٌ جديدة وإمكانيات جديدة. ولم يسبق لأي فيلسوف أن عاش في مجتمع ثائر. وقد تضاعف التأثير عندما وجدت الثورة نفسَها تتوقف وتحيد عن طريقها وذلك بالانحراف "الإرهابي" الذي ظهر بين ١٧٩٣ و ١٧٩٤ وبمحاولات الاستقرار أو "بردّ الفعل" سنة ١٨٠٠ مع بونابارت وبعودة جماعة "بوربون[١]" وتهديدات" ذوي الغلو" سنتي ١٨١٤ و ١٨١٥. لقد أنارت الثّورة الفرنسية سُبُل فهم الماضي، ولكنّها شوّشت فهمَ الحاضر والمستقبل أيضا، فأبرزت بذلك تناقضاتٍ جديدةً أو أوجبت على نفسها مواجهتها. كان كثير من الناس يريدون ثورة كاملة وحقيقية، ثورة وفية لذاتها ولمبادئها، ولهذا ستظهر قوى جديدةٌ جليّة أو مستترة تكون أداة " هذه الثّورة الثّقافية"، إنّها البرجوازيّة الليبراليّة والبرجوازيّة الصغيرة و" الطبقة المفكرة" (على حد عبارة ستندال). وستبحث هذه القوى عن ذاتها من خلال ما هو شعبيّ ومن خلال الفئات الجديدة (كما سيسمّيها "قمبتا[٢]" فيما بعد). تلك الفئات

---

(١) هم الذين يُعرَفون في تاريخ الثورة بـ Les Bourbons .

(٢) هو: Léon Gambetta: محام ورجل سياسة فرنسيّ (١٨٣٨-١٨٨٢) .

كانت يوما طبقات عمال ،ولكنها انتُزعت من أكواخها القذرة التي تعِدُها النظريةُ الاجتماعية الجديدة بأن تكون المحركَ الجديد للتاريخ.

إنّ الأدب قد كان يقول هذا كلّه في تلك الفترة بصفة صريحة أو ضمنيّة، فهو يعبّر عن الصّراعات ومعانيها بالأمس كما يعبر عمّا سيحصل منها مستقبلا. لقد كان الأدب يُثبت ما مضى لكنّه كان أيضا يعلن ما هو آت. وبما أن الناس كانوا يرون آنذاك أن لديهم فكرة واضحة عن سير هذا الإنتاج الاجتماعي الذي هو الأدب (باعتباره لا يهدف عندهم إلى تأدية الحقيقة والجمال الأخلاقي المعبّر عن التحول التاريخي فحسب، وإنما يهدف أيضا إلى ما هو حقيقي وذو "نضال" جميل ولو كان ذلك بلا معرفة). وكانت "مدام دي ستايل[١]" تقول بأن الأدب ليس فنّا وإنما هو سلاح للتصرف والفهم. أما الأشكال - مثل علم النّفس ورقة الإحساس - فقد صارت متفاعلة مع التّاريخ. وكان ستندال ينادي بأنّ كل ما هو منتسب إلى الكلاسيكية إنما هو رومنسيّ لكونه يصوّر نفوس أهل العصر لأهل العصر. وانطلاقا من هذا الشعار كان يرى "إيشيل"

---

(١) هي: Madame Germaine de Staël (١٧٥٦٦-١٨١٧) .

و"راسين" " حديثَيْن" في عصرهما، ولذلك فإنّه من حقّنا ومن واجبنا أن نكون ذوي حداثة في عصرنا.

وعلى هذا النحو فإنّ ما سيسمَّى بالنقد الاجتماعي فيما بعد إنما كان نتاج التاريخ ولم يكن منحصرا في موقف عقليّ مجرّد. ومن هذه الجهة سيكون للنقد الاجتماعي نجاح في إطار هذا التاريخ الجديد المختلف الذي ستنشأ فيه أفكارٌ مختلفة عما كان سائدا في النظر إلى سير المجتمعات وتسييرها. وهذا بالذات هو منطلق تدبُّر هذه المسألة في عصرنا: فعمليّة ربط الأدب بالتاريخ وبالمجتمع قد خلفتْ الرّؤية التي كانت تفصل الأدب عن التاريخ والمجتمع، ثم تجاوز الأمر هذا الربط لإعادة النظر على نحو مستمر في هذا الربط ذاته. والواقع أن كلمة " مجتمع" فيها شيء من اللّبس: فهل المجتمع تنظيم يعمل على نحو منغلق معروف؟ أم هو تنظيم فذّ يتبدل بطريقة مفاجئة أحيانا ؟ وإذا كان ذلك كذلك فكيف؟ ولماذا؟ ومِن ربْطِ الأدب بالمجتمع والتّاريخ طُرِح السؤال التّالي: ما هي مكانة البشر؟ وما هو وعيهم في محيطهم ؟ وما هو الدّور الّذي يلعبه النّاسُ والوعيُ في هذا المحيط؟ وسرعان ما صار هذا المشكل فلسفيا: فهل التاريخ معنى مجرد عام أم هو "ترفيه" أي "معنى" على النحو الذي ذهب إليه" باسكال"؟. وإذا نشأ من هذا التاريخ شيء واستمر مع الزمن ألا يكون هذا الشيء هو

الأدب باعتباره نتاجا مخصوصا؟ وعلى هذا النحو آلت الأمورُ إلى التفكير بعبارات جديدة فيما هو جميل وفيما هو حقيقيّ ولكن أيضا فيما هو ناجع خلال عمليتيْ الكتابة والقراءة، فما هو فعل أنظمة "العلامات" في هذا الحقل المنفتح تاريخيا ؟

مفهوم النقد الاجتماعي:

ستُستعمَل عبارة "النقد التاريخي" فيما بعد في معنى عام رغم دلالتها منذ سنوات عديدة على طريقة أخرى غير الطريقة التي تؤوّل النصوص تأويلا تاريخيا و"اجتماعيا" باعتبارها مجموعات من النّصوص لكلّ منها اتّجاه أو مذهب، ولكن أيضا باعتبارها نتاجا حتّى داخل المجموعة الواحدة. إنّ علم الاجتماع الأدبيّ إنّما يهتمّ بما قبل النصّ (أي بظروف إنتاج النّصوص)، وعلم اجتماع التّلقّي والاستهلاك يهتمّ بما بعد النصّ (أي القراءات والنّشر والتأويل ومآل النصّوص في الثقافة والمدرسة وغير ذلك). وبين هذين المبحثين يتنزل النقد الاجتماعي الذي عرّفه "كلود ديشي[1]" بكونه يهتّم بالنّص ذاته من حيث هو مجال يتمّ فيه ضربٌ من الفعل الاجتماعي.

لقد اتضح أنّ كلاًّ من علم الاجتماع ودراسة التلقي غير متطابقيْن جزئيّا مع ما هو جوهريّ في الأدب (أي مع ما يحصل في

---

(١) هو Claude Duchet ناقد فرنسي معاصر .

النصّ ذاته). أمّا النّقد الاجتماعي فإنّه يستطيع فيما يبدو بغير عسر أن يجمع بين هذين المبحثين على الأقلّ في مستوى الألفاظ المستعملة. فبيْن عوامل نشأة النّصوص ونتائجها يكتسب النّصّ أهميّة كافية لجلب القراء إلى قراءته. وينبغي ألا ننسى أن مشروع النّقد الاجتماعي مشروع دقيق ومرتبط بتاريخ محدّد، لكنّه - بطبعه - مشروع مفتوح وسيبقى مفتوحا، بخلاف علم الاجتماع الّذي يدرس ما قبل النّص وما بعد النص وهما مبحثان محكومان دائما بحصر مجال الاهتمام في فترة تاريخية محددة. وفضلا عن كل ما سلف ، فإنّ من فوائد النقد الاجتماعي أنه حرك الماركسيّة وطوّرها في مجال حسّاس وخاصّ وهو مجال الأدب: فالماركسية اليوم تمثّل بالفعل المرجعيةَ الثابتة والإجبارية للدراسة، وفي الآن نفسه ينبغي أن يعترف النقدُ الاجتماعي في نصوصه الأصول وفي طرائقه بأنّ شيئا ما يحصل (أو حصل في الماضي) مما لم يتصوره روادُه في طور التأسيس: فالنّقد الاجتماعي ينبغي أن يدلّ على قراءة ما هو تاريخي وما هو اجتماعي وما هو إيديولوجي وما هو ثقافي في هذا الشيء ذي الشكل الخارجي والذي هو الأدب: إن الأدب لم يكن ليوجد لولا وجود الواقع وإن كان الواقع ممكن الوجود وإن لم يوجد النص، ولكنّ هذا الواقع الذي نراه في الأدب هل يكون هو "الواقع الخارجي" ذاته ؟ هنا تكمن القضية الكبرى وهي التالية: إذا

كنّا لا نعرف الواقع إلا بواسطة كتابات وُضِعتْ عنه فما هي منزلة الخطاب الأدبي بين هذه الكتابات؟

مبدأ القراءة في النقد الاجتماعي :

لا يمكن أنّ تكون القراءة في النّقد الاجتماعي مجرّد تطبيق مبادئ في النّصوص ولا هي محصورة في تطبيق وصفات موجودة مسبقا ومتمثلة في مدونات نظرية تضمنتْ كلَّ شيء عن المجتمعات وبالتالي عن الأنشطة والمنتوجات الثقافية عموما والأدبية منها خصوصا. وعدمُ حصرِ قراءة النّقد الاجتماعي هذا يعود إلى ثلاثة أسباب هي التالية:

- أوّلا لأنّ هذه المدونات النظرية قد تقادمت اليوم، وبالتالي فإنّه لا يمكن أن تتضمّن جميع المفاتيح لفهم واقع يبدو لنا أكثر ثراء وتعقّدا: فمنتسكيو[1] وماركس[2] على سبيل المثال لم يقولا كل شيء عن المجتمعات وعن التاريخ في معناه المطلق، وإنّما قالا في هذا الموضوع أكثر ممّا قيل قبلهما بكثير.

---

(١) هو Charles de Montesquieu (١٦٨٩-١٧٥٥) فرنسيّ من أهل الأدب والقانون .

(٢) هو Karl Marx (١٨١٨-١٨٨٣) فيلسوف ألماني .

- ثانيا لأنّ النّقد الاجتماعي الناشئ والموجود في حالة كمون إنّما نشأ في النّصوص ذاتها وفي التّأملات التي أثارتها تلك النصوص.
- ثالثا لأن كل قراءة هي ابتداع وبحث وهي تمثّل في مستواها ذاته إسهاما في إثراء الوعي وتطويره بما هو اجتماعي وتاريخي. إنّ النّصّ - شأنه في ذلك شأن الكتابة والإبداع - إنّما يسهم - شاء من شاء وكره من كره - في تشكيل وعينا بالواقع في مختلف مظاهره كما يسهم في إعادة النّظر في ذلك الوعي وذلك على نحو مؤقّت يتطوّر باستمرار. وتأويل النّصّ يضطلع بهذا الإسهام حتّى وإن اعتمد على بعض المكاسب النّظرية. وفي مستوى التّأويل - كما هو الشأن في مستويي الكتابة والإبداع - تتكون بلا توقف حصيلةٌ جديدة من التفاعلات بين جملة من الثنائيات منها: الهياكل التحتية (التي مجالها معطيات المجتمع والواقع) / الهياكل الفوقية(التي مجالها الثقافة والأدب) الوعي / انعدام الوعي الشخصي / الكوني، النص / المرجعية، الأشياء والأحداث / التعبير عنها، الأشكال القديمة والموروثة/ الأشكال الجديدة والمبتدعة.

فالقراءة في النقد الاجتماعي هي إذن حركة تتم لا انطلاقا من الأرشيفات والنصوص الأولى المؤسّسة فحسب، وإنّما تتمّ أيضا انطلاقا من البحث ومن بذل جهد في التحسس والاكتشاف يبتدع

لغة جديدة ويُبرز مشاكل جديدة ويطرح أسئلة جديدة. فالقراءة في النقد الاجتماعي هي قراءة اجتماعية وتاريخية من شأنها أن تحرّك التّاريخ وعلم الاجتماع. وهي في الوقت ذاته تأخذهما بعين الاعتبار من حيث هما مبحثان وكذلك وعيان موجودان وجاهزان قبل عملية القراءة. ولهذا السبب فإنّ قراءة النقد الاجتماعي ليست طريقة استعمال آيلة إلى معنى نهائي من شأنه أن يضيّق مجال البحث ويحصر وسائله، وإنّما هي قراءة يُتنَبه فيها إلى كل جديد يمكن أن يبرز، وهي تسهم في إبراز مختلف الأطوار في تجليات التاريخ وفي العلاقات الصعبة بين الأنا والتّاريخ وذلك من خلال التاريخ وتاريخ الكتابة ومعرفة العقليّات. وتسهم هذه القراءة أخيرا في معرفة تطور طريقتيْ الكتابة والقصّ.

وبما أن الأنا هو دائما أنا اجتماعي ومتأثر بالمجتمع (فضلا عن كونه غير منحصر في بعده الاجتماعي الكمّيّ) فإنّ النّقد الاجتماعي التزام دائم بالبحث في وجوه التّلاقي والتناقض، ولهذا فإنّه دائما بحث لا ينتهي، ومن ثمّ لا يعتبر النص نتاجا " منتهيا " لأن النص نهاية طور سابق، ولكنه أيضا نقطة انطلاقِ طورٍ لاحق. وهو شيء لم يوجد "قبل ذلك": فكلّ نصّ هو دائما شيء محدَّد بغيره قبل ظهوره، ولكنّ

كلّ نصّ أيضا هو محدِّد لغيره بعد ظهوره. وإذا كان لقراءة النّقد الاجتماعي دائما بعد سياسي فإنّ لها أيضا بعدا وجوديّا وليس الطّفل هو وحده الذّي "يعيش الكونيّ على طريقته الخاصّة" (على حد عبارة سارتر)، وإنّما كلّ إنسان يفعل ذلك بواسطة عقله وأسبابه الخاصّة وكذلك بواسطة "وعيه " و"نفسيّته" أي بواسطة لغته وكلامه.

١ـ معالم تاريخية :

الأدب تعبير عن المجتمع: بونالد[١]".

كان الأدب (كتابة وقراءة) يُعتبر – خلال عصور طويلة – متعلّقا بفن الكتابة دون سواه ، أي بالبلاغة والعروض والتقليد والأصالة، وربما كان متعلقا أيضا باللغة التي كان يُكتب بها وفيها (فالانتقال من اللاتينية إلى الفرنسيّة مثلا يحتاج إلى مزيد من البحث) وبالنماذج إجمالا (فنماذج القصائد القصيرة المعروفة بـ "سونية[٢]" والآتية من إيطاليا قد أثارت قضية القصائد الغنائية المسماة "أود[٣]" والمأخوذة عن اليونانيين واللاّتنيين). لقد كان الشاغل

---

(١) هو Bonald .

(٢) نوع من القصائد تتكون من ١٤ بيتا (Sonnet) .

(٣) النوع المسمى Ode: قصائد ذات قابلية للإنشاد والألحان .

الأساسي في الأدب متعلقا طيلة حقب مديدة ببحث ما إذا كانت كتابةٌ معيَّنة " صافية " أو غير صافية على أساس أن الحق في الابتداع ينبغي أن يتفاعل دائما مع القواعد المسطَّرة في الجمالية واللّياقة الأدبية. وحتى عندما بدأ واقع جديد يظهر في الأدب (مثلما هو الشأن عند مونتاني ورونسار[1] وفي أمريكا خلال القرن السّادس عشر) فإنّ الاهتمام بقي غير موجه إلى العلاقة بين الأدب والمجتمع، بل أكثر من هذا: عندما دخلت القوانينُ والسّياسة مجال التّفكير النّسبي(مع أمثال منتسكيو) لم يكن أحد يتصوّر كتابا في "روح الأدب" يكون مؤسسًا وهيكلا فوقيا قائما على التاريخ على النّحو الّذي كان عليه كتاب منتسكيو في "روح القوانين[2]". لم تتغيّر الأمور التقليدية في الأدب تغيرا جذريا إلا بعد رجّة الثورة الفرنسية. ورغم أن النّماذج الكلاسيكيّة قد استمرت تفرض نفسها آنذاك، فإنّ الفلسفة صارت سياسيّة على نحو مباشر فحرّكت بذلك مفهوم الفلسفة بشقّيْه النّظري والميتافيزيقي، كما أن سوقا كاملة من الأدب قد صارت نافقة بعد هذه الثورة.لقد ظهر جمهور جديد وكتّابٌ

---

(١) هو Pierre de Ronsard (١٥٢٤-١٥٨٥) أديب فرنسي .

(٢) مصنفة المشهور في فلسفة القانون L'Esprit de lois (١٧٤٨) .

جُددٌ واتجاهات جديدة للنصوص، وما "روسو" إلاّ مثال صار مستعصيا على التصنيف التقليديّ. لقد حانت الساعة ليدخل الأدب (والفن عموما) طورا جديدا ويصير موضوع نقاش من نوع جديد.

ولكنّ هذا النقاش لم يتمَّ في الإطار الذي صار مألوفا عندنا اليوم، لأنّ "تعليم" الأدب لم يكن موجودا حقا آنذاك، كما أن القراءة الاجتماعية التاريخية للنصوص لم تكن آنذاك مدار اهتمام في المدرسة والجامعة. و لم تكن مدار تدبّر منهجي بالمعنى العام حتى عند أهل التخصص في التأويل. فمؤسسة مثل "معهد لاهارب[(١)]" كانت مؤسسة موازية للتعليم النظاميّ وخاصة بالهواة المستنيرين دون سواهم. وفي التعليم الثانوي ستستمرّ سيطرةُ الخطاب الفرنسيّ (الذي كان تمرين بلاغة وتقليدا للخطاب اللاّتيني) ردحا طويلا من الزمن حتى تظهر " المقالة" في نهاية القرن التاسع عشر: إنها تدرُّبٌ على التعليق والتحليل الذي لا يجعل من التلميذ مجرد متمرّن على مهنة الكاتب، وإنّما هو يجعل منه متمرّنا على مهنة الناقد وعلى مهنة الأستاذ.

---

(١) هو المعروف بـLycée de La Harpe .

ولم يتمّ الوصول إلى هذا التحوّل إلا بعد أن أُنشئتْ أستاذيةُ النّقد عن طريق الجرائد وعن طريق أوائل الأساتذة الجامعيين (مثل فيلمان[١] خلال فترة عودة الملكية[٢]). وهذا ما سيؤدي إلى ظهور الحوار بين الكاتب وبين ممارسي الأدب الباحثين عن أسباب جديدة للكتابة والطارحين على أنفسهم مثْلَ السؤال التالي: ماذا نفعل حين نكتب؟ وماذا فعل كتّاب الماضي عندما كتبوا؟... والحقّ أن هذا التساؤل إنما يخص الثقافة وجملةَ الأشكال وإن كان ذلك أقل مما عليه الأمر في الأدب ، وقد اضطلع بهذا التساؤل رجال كانوا يمارسون الكتابة وهم كُتّاب أيضا (رغم التمييز الذي أقامه بارت[٣] بين الطائفتين). وفي الآن ذاته فتح هؤلاء -بهاجسهم التعليمي ونظرياتهم الناشئة- دربا جديدا سيؤدي إلى ما سيصير نشاطاخاصاعبّرعنه "شتوبريان" بقوله: إنّنا ننوي فتح درب جديد إلى " النّقد"("عبقرية المسيحية"[٤])، وعندئذ سيتأسّس ويتكون أحد النقاشات التي عليها

(١) هو Villeman .

(٢) الفترة المعروفة في تاريخ فرنسا بـ La Restauration .

(٣) هو Roland Barthes فرنسي معاصر .

(٤) العنوان الأصلي هو Génie du Christianisme .

بُنيَ النّقد التّاريخي الّذي لن يهتمّ بـ "التّوازي " بين القرنين السّابع عشر والثّامن عشر بقدر ما سيهتم بـ" التّضادّ" بينهما، وسيتنازع النّاس في إسناد صفة" العظيم" إلى هذا القرن أو ذاك وهو ما سيؤدي إلى استفزاز "ميشلي" الذي سيقول: " القرن العظيم أيها السّادة إنّما أعني به القرن الثّامن عشر".

وهذا التّفكير في الثّقافة قد وجد دعما غير مباشر في التّفكير الخاصّ بالسّياسة والتّاريخ، كما ارتفع هذا التفكير إلى درجة سامية من التوهج بفضل الثورة الفرنسية وما أدت إليه من نتائج (مثل الحرية اللّيبيرالية والاستبداد الإرهابي والإمبراطوري وقضايا جديدة في الحرية العامة والحريات الخاصة خصوصا عند وضع نظام برلماني هشّ سنة ١٨١٤). وهذا التفكير في الشأن الثقافي سيحيي النشاط الخلاق الخالص، وسيحدّد -في الوقت ذاته - أول مجال لمهنة لم يجتمع لها إلى الآن جميعُ أهلها من المحترفين ونقصد بذلك مهنة النقد الاجتماعي.

وبداية من سنة ١٨٠٠ سيؤدي كتاب " عبقرية المسيحية" لشاتوبريان وكتاب "في الأدب[١] " للسيدة دي ستايل إلى ثورة حقيقية. وخلال مرحلة الإمبراطورية ظهرت عبارة "بونالد"

---

(١) العنوان الأصلي هو De la littérature .

المشهورة: "إنّ الأدب تعبير عن المجتمع " وكان ذلك سنة ١٨٠٦ في مقال نشرته بمجلة "مركور دي فرانس[١] ". ولا شك في أنّ منطلقات هؤلاء الأعلام وغاياتهم كانت مختلفة (فهدف السيّدة دي ستايل كان تلقيح التراث بمنجزات عصر" الأنوار"، وهدف شاتوبريان كان وضع نظرية للعنصر الديني باعتباره من مكوِّنات الحداثة، وهدف " بونالد" كان التّمييز بين الأدب الجيّد والأدب الرديء). ولكن اتّضح أنّ تأثيرات هؤلاء الأعلام كانت تلتقي في أمور هامة منها: أن كل شيء قد صار تاريخيا ولا يمكن أن يشذّ الأدبُ عن هذه السّيرورة، وبذلك فقد زال "الإنسان الخالد " الذي كان على كلّ خطاب مثالي ونافٍ لدور التّاريخ أن يعيد ذكره وأن يمجده (وهو ما ساد في الماضي) وخَلَفَه (في أدب الحاضر) إنسانٌ يجمع بين الارتداد إلى الماضي (من خلال الأسئلة التي يطرحها على نفسه في خصوص علاقته بالعالم) والاهتمامِ بحاضر التاريخ في قولبته بظروف التجربة المتطوّرة. وهذا هو السّؤال المطروح في كامل يوميات الشّاب "بايل[٢]" (الذي سيسمّى لاحقا بستندال) وفي أولى مقالاته الأدبية الكثيرة : كيف

---

(١) اسمها الأصلي Mercure de France .

(٢) هو: Beyle، الاسم الأول لستندال .

السّبيل إلى تعبير يؤدي واقع ما هو حديث ويؤدّي - في الوقت ذاته- ما هو مأسويّ وإنشائي؟، لا بدّ هنا من كوميديا جديدة (تكون رسما مطابقا للواقع) ومن تراجيديا ملحمة تعبّر عن عظمتها بمواضيع جديدة وأبطال جُددٍ وأسلوب جديد. هذا الأمر الذي ينبغي أن يكون ويمكن أن يكون والذي لم يبيّنه "بايل" إلاّ بعد وقت طويل قد عبر عنه بالرّواية الّتي أكّدت أن الكاتب لا يعمل حول شيء ميت ومصنَّف ومنته، وإنّما هو يعمل حول شيء مازال بصدد النشوء والبحث عن ذاته. إنّ حضيرة العمل التي ستُفتح في بداية القرن التّاسع عشر (وإن كانت بدأت في الانفتاح الخفيّ مع خصومة القدامى والمحدثين خلال أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر) والتي ستبقى مجال اهتمامنا إلى الآن إنّما مدارُها بحثٌ في الكتابة والأدب والتساؤل في فعلهما الحقيقي وفي نفعهما وفي دلالتهما.

شاتوبريان :

مع شاتوبريان طُرحت لأول مرة طرحا حقيقيا قضيةُ علاقة الترابط والتّزامن بين الثقافة الوثنية والثقافة المسيحية، ومعه تمّ تدبّرُ هذه القضية التي كانت لبّ العصر الكلاسيكي حيث كان الناس يكتبون في أشكال يونانية - لاتينية، ولكن المحتوى كان "مسيحيا" معبّرا عن

"الإنسان الذي ولد مسيحيّا وفرنسيا" على حد عبارة " لابروبيار[١]"
وإنْ لم يكن المعنى لاهوتيا إيمانيّا بقدر ما كان اجتماعيا وملموسا.
وقد بيّن شاتوبريان أنّ " فيدر" و"أندروماك"(رغم أشكال الكتابة
الموروثة عندهما) لم يتحدّثا عن أشياء يونانية وإنّما عن أشياء فرنسية
ومسيحيّة: فالأم والعشيقة لم تعودا متطابقتين، أمّا الرجل الحديث
المسيحي فلم يعد له " آلاقور" أو ساحة المعبد اليوناني ، ولم يعد له
ميدان "مارس " اللاتيني ولا الملعب الإغريقيّ العريق في أثينا ، وإنما
صار له الإحساس بالوحدة والاختلاف مع إحساس آخر بـ "النّقص"
كان يغذّي اللاّهوتية أكثر مما تغذّيه وهذا ما يظهر في قولة
"شاتوبريان" التّالية: "إنّنا نعيش بقلب ملآن في عالم فارغ، ودون أن
نستعمل شيئا نحن متقززون من كل شيء ، والمرارة التي تشيعها هذه
الحالة الرّوحية في الحياة مرارة لا توصف، فالقلب ينثني ويرتدّ بمائة
طريقة ليستعمل قوى يحسّ أنّها صالحة له، ولم يعرف القدامى من هذا
الحزن الخفيّ إلاّ القليل ، ولم يكادوا يعرفون هذه المرارة في العواطف
المكبوتة التي تتخمّر كلّها جميعا وذلك لأنّ لهم وجودا سياسيا كبيرا
وألعاب ملعب "مارس" ومختلف قضايا الميدان الكبير والساحة العامة،
كانت هذه كلها تملأ أوقاتهم كلها ولا تترك متّسعا لآلام القلب".

---

(١) هو La Bruyère (1645-1696) فرنسي .

شاتوبران : عبقرية المسيحية :

إنّ القراءة الإيجابية لما كتبه "باسكال" (وكان مخالفا في ذلك لفولتير الذي اعتبره من أخطاء الزمن القديم) أو لما كتبه أفلاطون (الذي سيترجم "كوزان[1]" كتاباته) لم تكن متجهة إلى ضرب من التّزمت جديد، ولكن إلى إحساس ديني جديد يجمع إلى الإحساس بالنقص وبالمطلق إحساسا بالكآبة(وهو قاعدة البدء والتأسيس) لا ينفصل عن الإحساس بالثّورة، فلا غرابة أن يكون روسّو مقتديا بفكر شاتوبريان على نحو مستمرّ وذلك من خلال التّساؤل عن الأنا عبر التساؤل عن العالم وعن التاريخ. والمسيحية في رأي شاتوبريان ليست مرسوما رسميا ولا خلاصة مترسبة ، وإنّما هي ابتداع مستمرّ وهذا هو معنى إعادة اكتشاف " الغوطيّة المشهور[2]" : كانت كلمة " الغوطية" تعني حتى ذلك الوقت" البدائيّ المتوحّش[3] "، ولكنّها صارت تعني منذ ذلك الوقت أحد الأشكال المحلّية والتّاريخية للفعل الإنساني، وهو المعنى الذي سنجده لها فيما بعد مع "مالرو[4]".

---

(١) هو Cousin .

(٢) هو ما يعرف بـ : Gothique شكل فني ومعماري ازدهر بين القرن ١٢ والنهضة.

(٣) العبارة الأصلية Barbare .

(٤) هو (١٩٠١–١٩٧٦) André Malraux ، كاتب ورجل دولة فرنسي .

فالمعبد اليوناني يمثّل شكلا، والكنيسة والسّهم عند الزنوج يمثّلان شكلا آخر، وبداية من ذلك الوقت بلغ الفنّ الزّنجي أوجه و لم يعد مستحيلا. وإزاء المذهب الكوني "الكلاسيكي" (المعبّر ثقافيّا عن الهيمنة وعن " المركزية الاجتماعية والعرقيّة") اتّضح في هذا العصر تنوعٌ في الأشكال وفي اللغات. وبمصنّفيْه "اندروماك" و "فيدر[١]" قدّم شاتوبريان الأمثلة الأولى لتفسير النّصوص بواسطة اللّغة والتّاريخ. ولكنّ هذه النّسبية لم تكن مجرّدة ولا جافّة ، و لم تكن منحصرة في حتمية تضيّق مجالها. وإنما هي الحياة ذاتها وهي أوضاع الإنسان (لا أوضاع الطبيعة كما كان الأمر في السابق) في زمن بدأ فيه "المثقفون" (والطبقة المفكرة على حد عبارة ستندال سنة ١٨٢٥) يتساءلون عما بعد الثورة: فـ" موجة الأهواء" ليست عجز مهاجرين بالمعنى الذي أريد فهمه آنذاك وإنّما هي إحساس العوام الجدد بعالم حديث برجوازي.

وعندما كتب شتوبريان متحدثا عن السلطات الجديدة قائلا : "نحن مشتاقون إلى "لابروبيار" فإنه في الحقيقة قد رسم البرنامج المستقبلي لستندال وفلوبير : إبراز المنظور الاجتماعي والتّاريخي للأدب مع هذا البطل الرّئيس الذي صار الرّجـل الشّابّ (الّذي لم

---

(١) عنوانها الأصلي Andromaque و Phèdre .

يعد مجرد مراهق شهواني أعزب، وإنما صار فيلسوفا متكلما جديدا بـ"حكمة"). وهذا كله ليس تمرينا مدرسيا ونقديّا، وإنّما هو محرك وعي جديد. على أنه قد تكونت في هذا الوقت بالذات جماليةٌ جديدة يمكنها أن تعمل وحدها وستصير إذا بلغت أوجها قادرة على الإبداع بصفة مستقلة.

مدام ستايل: القراءة الزّمانية:

تعتبر مدام ستايل أن الأدب يتبدل بتبدّل المجتمعات وبتطورات "الحرية" وأنّه يستوعب تطور العلم والفكر والقوى الاجتماعية، وأنّ الأدب دائما "نقديّ" وهو في الآن ذاته توق إلى شيء ما. ولقد كان أدب البلاطات مجبرا على الهجاء والقتامة لأنّ أفقه التاريخي مغلق، ولكن كلّ شيء قد تغير منذ ١٧٨٩ : فأدبٌ قائم على الإخاء[١] صار ممكنا وضروريا. ويعتبر روسّو أول من هدم المنظومة وأعلن عالما جديدا، في حين بقي فولتير منحصرا في القديم. وعلى هذا النحو ظهر شكلان جديدان كانا يزدادان وضوحا بقدر ازدياد الأحاسيس الجديدة. وحينئذ غلب سؤال " ماذا تكتب ؟على سؤال "كيف تكتب؟" وحوّله تحويلا وهذا ما يظهر في الفقرة التالية:

---

(١) لأن الأُخوَّة هي مبدأ من المبادئ الثلاثة للثورة الفرنسية .

"توجد في اللغة الفرنسية مصنفات عن فن الكتابة ومبادئ الذوق، وهي كتب في غاية ما يُتمنّى في ذاتها. ولكن يبدو أننا لم نحلل تحليلا كافيا الأسباب الأخلاقية والسياسة التي تبدل الفكر الأدبي. كما يبدو لي أيضا أننا لم نتدبر بعد الكيفية التي بها تطورت الملَكاتُ الإنسانية تدريجيا بفضل الأعمال المتنوعة العظيمة التي ظهرت منذ أيام "هو ميروس " إلى يومنا هذا.

إن أعظم ما فعله الإنسان كان مدينا فيه لإحساسه بالوجع والنقص إزاء قدَره. والأذهانُ المتواضعة البسيطة تكون عادة راضية بالحياة الجماعية ولذلك يكيّف أصحابُها وجودَهم مع الوضع إن جازت العبارة ويعوّضون ما قد ينقصهم بأوهام الغرور. ولكن عظمة الذّهن والإحساس والأعمال عظمة مدينة في تطورها بالحاجة إلى تجاوز الحدود التي تطوق الخيال " (مدام دي ستايل: من كتابها الذي عنوانه"في الأدب").

قراءة فضائية:

ترى مدام دي ستايل أيضا أنّ التغيّر والتطوّر يتنزّلان في الفضاء المكاني وذلك لوجود مجالات مختلفة للأدب والفكرة : فالحرية الجديدة هي حرية فرنسية. ولكن توجد حرية أروبية منذ زمن بعيد وذلك في الأماكن التي تخلّص فيها النّاس من استبداد " الهيمنة "

الرّومانيّة، وهو استبدادٌ تَواصلَ في المُلكيات الّتي من النوع الفرنسيّ.إنّ المقاطع المشهورة الواردة في كتابها عن ألمانيا وعن "آداب الشمال " هي مقاطع تكونت خارج هيمنة الدولة، وليس الأدب هو ما يحصل في فرنسا فحسب. وإنما هو أيضا ما يحصل خارج فرنسا والمتمثل مثلا في المسرحيات والروايات الأنجليزية والألمانية وفي جامعات ألمانيا وفي مسرح شكسبير، ويمثل هذا الرأيُ نهايةَ المثال الفرنسي وبداية الأنتروبولوجيا الأدبية.

التناقض بين الأدب الضروري والأدب الموجود بالفعل:

مثلما تكون السياسة العقلية مندرجة في المآل المنطقي لـ" روح القوانين" فإنّ دراسة الشأن الأدبي في أسبابه وأوضاعه وآثاره يمكن أن تكون المآل المنطقي لعملية التنظير التاريخية الاجتماعية: ففرنسا الجديدة محتاجة إلى أدب عظيم يكون وطنيا واجتماعيا يشيد بالقيم الجماعية الجديدة المؤتلفة مع رغبات الأفراد. وفي الوقت الذي قالت فيه مدام دي ستايل بهذا الرأي لاحظت أمرا آخر يتمثل في سيطرة مصالح جديدة وفي ضروب جديدة من الأنانية في المجتمع القنصلي وفي تزايد الفردية والطموح. ولهذا أعاد هذا الأمرُ الفردَ الحسّاس إلى التّعذب مجدّدا، فانطوى على نفسه، ولكنه كان في الوقت ذاته باحثا عن التّواصل مع أمثاله: إن أعظم ما فعله النّاس

كان دائما آتيا من الإحساس الذي يعبّر عنه أيضا في الميتافيزيقا (وهي أحد أشكال مقاومة السلطات) وهو في الوقت ذاته إنتاج جديد للحداثة، إنّه آخر ما آلت إليه. وعلى هذا النحو سيتم الانتقال من منطق أدب ثوري (حوفظ عليه ضد ممثلي العهد البائد في السياسة والنظام السابق في الأدب) إلى منطق أدب ستمارَس عليه الثورةُ.

لقد انتهى العهد السياسي السابق ولكن انتهي أيضا الاحتفال الثّوري. و"المذهب الرّومنسي" الناشئ يفسَّر بالتّاريخ المتطوّر وبتحوّلات المجتمع الأخيرة. وقراءة كتاب " في ألمانيا" (الذي منع في فرنسا سنة ١٨١٠) من شأنه أن يوسّع تدبّر هذه المسألة : فكتاب "فرتر[١]" و "روني[٢]" هما نتاج مجتمع جديد صار مجتمع الأعيان ومجتمع سلطة ملكية جديدة تستمد طاقتها من تقاليد "الهيمنة" الفرنسية. وحقوق الكاتب التي بدت في وقت من الأوقات قابلة للاندراج في أدب جماعي و"اجتماعي" جديد على نحو شبه إيعازي (شعاره إمكان الكتابة ، بل وجوب الكتابة عن مجتمع متجدد) قد

---

(١) العنوان الأصلي هو Les Souffrances du jeune Werther (١٧٧٤) للألماني غوتة .

(٢) العنوان الأصلي هو René (١٨٠٥) وهو للفرنسي شتوبريان .

صارت مجددا حقوقا مندرجة في هوامش ضيقة (أي حقوقا هشة محدودة) وفي اتجاهات منشقة ترصدها الرقابة. ولهذا فإن المسرح الوطني الذي بُرمج في فترة معينة قد تقهقر دورُه وترك مكانه للرّواية الّتي لم توضع للاحتفالات وإنّما للتّواصل بين الذّوات أو بين الأفراد، وفي الوقت الذي كان فيه "النّظام الإمبراطوري" في فرنسا يعمل على التحكّم في كلّ ما هو ثقافيّ، كانت مدام دي ستايل تبيّن أنّ النّقد الاجتماعي الحقيقي لا يمكن أن تُحلّ مشكلته في "شرطة الآداب " (التي تطرح السؤال التالي : لماذا تكتب؟) وإنما تُحل مشكلتُه بوضع نظرية في خصوصية الكتابة تكون مبرَّرة بتحليل مكوناتها وغاياتها ومحركاتها ونتائجها تحليلا تاريخيا واجتماعيا.

وفي مواجهة ممثلي البلاغة القديمة وأنصار ضرب من الأدب اللاّزمانيّ أو اللاّتاريخيّ يكون دائما مندرجا في نظام ودالا على صحته ، كانت مدام دي ستايل دائما ذات منزع علميّ باعتبارها ترى كل أدب نسبيا وتجعل منه مؤسسة اجتماعية، وبهذا استطاعت أيضا أن تكون ذات نجاعة مستمرة في التّصدي لكل حصار سياسي يتوق إلى إنهاء عهد الثورات وإلى حصر الأدب في مهمّة محدّدة، وثراءُ هذا التّناقض لم يتنه الإحساس بتأثيراته حتى عصرنا هذا.

بونالد ونتائجه اللاحقة غير المنتظرة :

إنّ العبارة القائلة بأن " الأدب تعبير عن المجتمع " كانت لها في البداية غاية تثير الجدال، وهي تتمثل في القول بأن لكل مجتمع الأدب الذي يستحقه. وعلى هذا الأساس اعتُبر القرن السابع عشر ذا أدب عظيم لأنه كان قرن الكاثوليكية والملكية. أمّا القرن الثامن عشر فقد اعتبر ذا أدب رديء لأنه كان قرن إلحاد. وإلى جانب قول " بونالد" بهذا الرأي فإنه كان من أوائل الذين ابتدعوا مفهوم " الإنسان الاجتماعي". وبما أنه كان كاثوليكيا أكثر مما كان مسيحيا فإنّه لم يتحدّث عن التّعالي فوق الواقع، ولم يكن يعلم أنه فتح الباب أمام فتن عديدة، ذلك أن عبارته السابقة أخذها في مرحلة " إعادة الملكية" جميعُ الذين يريدون إدراج التفكير الأدبي في مجال التّاريخ مثل "أتباع سان سيمون[(١)]" ونقاد مجلة "غلوب[(٢)] " بداية من سنة ١٨٢١ ومؤسّسي التاريخ الأدبي والأدب المقارن، وهؤلاء جميعا جعلوا من أنفسهم أنصارا للتنوع في مواجهة "الكلاسيكيين" المحافظين (الذي كانوا في الغالب من الليبيراليين ومن أهل اليسار) وهم دعاة التمسك

---

(١) هو Claude St Simon فرنسي (١٧٦٠-١٨٢٥) .

(٢) اسمها الأصلي Globe .

بفكرة النموذج (الذي كان عليه أسلافهم الفرنسيون) والمناهضون للرّومنسيّة التي كانوا يرون فيها تأثرا أدبيا بألمانيا (وهذا يعني قبول فكرة المناقشة في العلاقات بين الأدب والتاريخ والسياسة). ومن هنا فإن فكرة تعبير الأدب عن المجتمع ستتطور وفق محاور ثلاثة:

- محور التعرف على كل أدب متصل بالتعرف على كل مجتمع. وفي هذا الإطار كان التعرف على شكسبير وعلى الأدباء الألمان. وقد أضافت مجلة " غلوب" التعريف بالمشرق وبأمريكا الجنوبية وبسكندينافيا والصين وغيرها، ومن هنا ستكثر الترجمة.
- محور تفسير كل أدب بالعوامل الفاعلة فيه وبحاجياته الخاصة.
- محور نشأة سوسيولوجيا الأدب من حيث هي ظاهرة اجتماعية تتجلى في سوق "الكتيّبات" وفي تأثير الصحافة وفي ظاهرتي النشر والتوزيع لأنّ الأدب حينئذ لم يعد يتطور في البلاطات وإنّما صار يتطوّر خارجها.

وإلى جانب الكتابات التّي ظهرت في مجلّة " غلوب" فإنّ البحث الّذي كتبه "ستندال" عن راسين وشكسبير ونشره سنة ١٨٢٥، (وكذلك نصوص عديدة كتبها "سانت سيمون" "بداية من هذا التاريخ) قد وسّعتْ مجال التأويل الاجتماعي - التاريخي للأدب

وجعلته دائما مرتبطا بحاجات عصر محدد، وكان ستندال يرى أن الكلاسيكيين رومنسيون في زمانهم لأن كل كاتب إنّما يكون حديثا في عصره.أمّا عند أنصار" سانت سيمون" فإنّ الأدب يجب أن يُقرأ حسب تراوح الفترات "العضويّة" (حيث يعبّر ما هو اجتماعيّ عن جملة القوى الإنسانيّة أو - على الأقلّ - عن أقصى ما يمكن منها حيث تتنافر الأصوات بسبب انفصام الوحدة) تحت ضغط "الحاجيات الجديدة ". وهو ما يؤدي إلى "تكتّلات اجتماعية "جديدة. ومن هذا المنظور فإنّ مذهب أتباع سقراط في القديم ثم الأدب السابق "للإصلاح" في فرنسا وأخيرا الرّومنسية الّتي ظهرت في ذلك العصر لم يعد يُنظر إليها جميعا على أساس كونها وجوها من الاضطرابات الإلحادية العبثية وإنّما صار ينظر إليها باعتبارها علامات عن اختلال عام في النظام وعن الحاجة إلى وحدة جديدة.

في هذه الفترة اكتمل اندراج الأدب في جملة الظّواهر والممارسات الاجتماعية - التّاريخية. وفي بداية ١٨٣٠ لخّص "هيجو" هذه المسألة كلّها عندما قال بأنّ الرومنسية ليست في نهاية الأمر سوى المذهب اللّيبرالي في الأدب، وكان ذلك في مقدمة

مسرحيته "هرناني[1]". والمقصود هنا عنده هو اللّيبرالية الديمقراطية الجديدة وليس اللّيبرالية القديمة التي كان عليها أتباع فولتير من المتبرجزين أي من الذين صاروا برجوازيين بأخَرَةٍ.وعلى هذا النحو نأتْ عبارةُ "الأدب تعبير عن المجتمع" عن أصولها التي غالبا ما تُنسى، فشهدت تحولا وصارت مقلوبة. على أن مستعمليها الجدد قد اجتنبوا نفس الخطأ الذي اجتنبته مدام دي ستايل والمتمثل في خطر الإلزام والتقعيد. لقد استطاعوا أن يجتنبوا الخلط بين ما هو تفسير للماضي وللتراث وما هو ممارسة للحاضر وما هو تصوّر للمستقبل: وبما أنّ المجتمع الراهن عاتم مثل التّاريخ فإنّ الأدب فيه لا يمكن أن يكون شفّافا. وقد دافع هؤلاء جميعا عن حقوق الكاتب غير القابلة للتّقادم، ولم يكن بلزاك يتهمّ هذا الروائي أو ذاك بتهمة مذهبية وإنما كان يتهمه بأنّه كتب رواية رديئة.

وعلى هذا النّحو تدعّم مكسب هامّ وهو يتمثّل في عدم الخلط بين القراءة الّتي تفسّر الماضي(حيث استقرت أشياء عديدة) وفي وصف الحاضر والمستقبل (حيث لم يثبت شيء بعدُ وما زالت الأمور بصدد الحدوث). إنّ أدب الماضي يمكن أن يُفهم من حيث هو

---

(١) العنوان الأصلي هو Hernani (١٨٣٠) .

"تعبيرٌ" عن أشياء أو نظُمٍ كما يمكن أن يُفهم من حيث هو أداة "في خدمتها" ولا شيء أكثر من هذا وضوحا في التعبير عن أدب بصدد النشأة ولكنّ غاياته لم تتّضح بعد. لقد كانت بعض طرائق هذا الأدب في منتهى الوضوح: منها أسواق النشر والعقود وحقوق التأليف والتحالفات والشبكات والمعطيات الدقيقة المتعلقة بـ "مهنة" الكاتب وملاحظة أهمية التقنيات في مجاليْ الورق والطّباعة. وسرعان ما اعتُبرتْ هذه المنتوجاتُ منتوجات أطوار تاريخية (مثل الأدب المهاجر وأدب الأطفال) ولكنها تبقى منتوجات وجودية ولغوية إلى حد كبير. ومن ثم صارت قضية الأسلوب قضية مركزية وكذلك قضية الذوات التي تكتب هذه المنتوجات (انظر التمهيد في رواية ستندال التي بعنوان "لارمنس[1]"). وهذه المحاولة الأولى في النّقد الاجتماعي لم تجعل الأدب مجرّد سلعة أو شيء ولكنّها جعلت منه شيئا "يفكّر في ذاته" أو عملا خلاله يفكر منشئه فيه على نحو أكثر ثراء وانفتاحا، كما أنّها انتهجت طريقة آيلة إلى الاستقلال: إنّها طريقة مفسر النّصوص الذي يجعل نفسه في قلب النصّ كما يجعل نفسه في الدفق القُلّب الذي هو التاريخ بمعناه العام.

---

(١) العنوان الأصلي هو L'Armance (رواية نشرها سنة ١٨٢٧) .

عمليات التنظير الحتمية:

إذا دخلنا هذه القضية فقد دخلنا مجالا لا تنتهي حدوده ، ولكن يمكن أن نردّه إلى بعض النّقاط الواضحة الّتي هي دائما ذات مجالات يقين وأخرى لا تبين إلا في لمحات خاطفة:

"تان[١]": أهمية الوسط والعرق والطور التاريخي:

لقد لاقى كتاب "تان " الموسوم ب "لافونتان[٢] وأمثاله الشعرية" نجاحا عظيما عند ظهوره سنة ١٨٥٣ وذلك لما فيه من حتميّة إيجابية مسرفة في الجفاف والشدّة بحيث إنّها لا تترك وراءها شيئا. ولكن الذي يهم أكثر في هذا الكتاب يتمثل في فكرتين هامتين أولاهما متصلة بالوسط والعرق وثانيتهما متصلة بالطور التاريخي المحدد من حيث هي جميعا عوامل فاعلة في الأدب: فالوسط والعرق موغلان في القدم ، وهما متعلّقان بما يسمى اليوم بالمدى الطويل، وأما الطور التاريخي فإنه يدخل في الأدب لا من حيث سرد وقائعه فيه سردا محددا فحسب، وإنما يدخل فيه أيضا التغير الحاصل في نقطة تاريخية ذات قوة خاصة. وعلى هذا النحو لم يعد الكاتب ونصه

---

(١) هو Hippolite Taine (١٨٢٨-١٨٩٣) ناقد ومؤرخ فرنسي .

(٢) La Fontaine (١٦١٠-١٦٩٥) شاعر فرنسي .

معجزة لا سبب لها، وإنّما صارا يعتبران نتاجا مزدوجا. ولكن قول "تان" بـ"ترابط الأشياء المتزامنة" (وهي الفكرة الّتي يرى بمقتضاها علاقة بين المأساة وقصر "فرساي[1]" أو بين "الأوبرا"[2]) وطريقة معينة في التفكير) قد أدخل هيكلا دالا لم يُعرف بعدُ بهذا الاسم في ذلك الوقت وهو يتمثل في عملية اقتطاع بالعرض تحدّد الانسجام المؤقت لممارسة اجتماعية وثقافية معينة (أي اعتماد الطريقة الأفقية القائمة على تعامل معطيات مختلفة في نفس العصر بدل الطريقة العمودية التي تكتفي ببحث الاختلاف في الأدب بين طور وآخر). وتضاف إلى هذا فكرةُ " تان" القائلة بأن النص " وثيقة " وهو في الآن ذاته معلم تاريخي (وستظهر هذه الفكرة ذاتها لفظا ومعنى عند ميشال فوكو فيما بعد) : إن النص يعكس العصر الذي ظهر فيه لكنه يبنيه ويبتدعه أيضا. إنّه يعطي نظاما ما لما كان في المجتمع منتشرا ومتفرقا بلا نظام، والكاتب عنده يكتب في النهاية رغم كل شيء إن جازت العبارة، ولم يكن ينقص " تان" إلا شيئان لم يكونا معروفين آنذاك وهما :

---

(١) من أعظم قصور فرنسا ، جنوب غربي باريس بني بأمر لويس الرابع عشر .

(٢) أشهر مسرح في باريس بني بين ١٨٦١و ١٨٧٤ .

علم اللسانيات وعلم اللاوعي، ولكنه قد أهمل الانطباعية الاجتماعية مثلما أهمل المثالية المسيطرة.

إسهام الماركسية:

لوضع نظرية البنى الفوقية كان تفسير الأدب بالعلاقات الاجتماعية وبصراع الطبقات أمرا مبرمجا ولا محيد عنه : فالأدب والثقافة – شأنهما في ذلك شأن القانون والسياسة والأفكار الإيديولوجية – ينبغي أن يُعاد التفكير فيهما على أساس كونهما نتائج ووسائل لوضعية اقتصادية واجتماعية معينة. والتراث ينبغي أن تعاد قراءته في ضوء "الجدلية التاريخية"، ورغم تفرّعات كثيرة لهذا المذهب المادّي الجديد فإنّه سيكون فاعلا في اتّجاهات ثلاثة رئيسة:

– **قراءة الحقول الثقافية والأدبية :**

الأدب من المنظور الماركسي ليس سوى نشاط يبلغ قمته عند الكتّاب الكبار، وهو أيضا سوق و ممارسة واسعة. ومن هنا جاءت البحوث الخاصة بظروف ممارسته وبوسائلها: مثل دراسة الأوساط الاجتماعية والشبكات وأنظمة الإنتاج والمعرفة والتلقي وغيرها : إنّها بحوث ترمي إلى معرفة ما يلي: مَن يكتب ماذا؟ ومن يقرأ ماذا؟ إنّنا إزاء علم اجتماع أدبيّ يكمّل علم الاجتماع السّياسي والثّقافي. ويمكن أن يدرج تاريخ أنواع الخطاب الأدبي وانتشارها في دراسة الحقل

الاجتماعي بمعناه العامّ. وهذا المشروع شبيه بمشروع "جوراس[1]" في كتابه الذي عنوانه "التّاريخ الاشتراكي للثورة الفرنسية[2]". إنّه اهتمام بظروف الإنتاج الأدبي وبتاريخ القراءة والتعلّم والبنية التّحتية للأدب وبما هو متّصل فيه بالفئات الاجتماعية قديمها وحديثها، وبهذا لم يعد الأدب وحيا ينفثه "أبولون" في قلب الشاعر وإنّما صار مظهرا من مظاهر التاريخ الاجتماعي. وسيؤتي هذا الجهدُ الكمّي الكبير ثمارا كيفية منها إنصاف كتّاب كانت الرّقابة تمنعهم من الظّهور (وهم كثيرون بدءا بـ"ميلي[3]" حتى "فلاس")[4] ومنها التعريف بأشكال أدبية لم تكن معروفة مثل الرواية الشعبية.

تأويلات النصوص الكبرى:

إنّ الأمر هنا يتعلق بإعادة النظر في القراءات التي كانت تبتر هذه النصوص أو تحذف منها وجوه القوة. وقد تبين من الفضائح وردود الرفض التي أعقبت اقتراحات أمثال "لوكاتش[5]" و"قولدمان"

---

(١) هو Jean Jaurès (١٨٥٩-١٩١٤) مثقف ومؤرخ ونقابي فرنسي .

(٢) العنوان الأصلي هو Histoire socialiste de la Révolution Française .

(٣) هو Meslier كان قسا يعارض مذهب الثقافة الرسمي .

(٤) هو Jules Valles (١٨٨٥-١٩٧١) كاتب وصحفي فرنسي .

(٥) هو Gyorgy Lukacs (١٨٨٥-١٩٧١) فيلسوف وناقد مجريّ.

(الذي أثار بكتابة "الإله الخفي[1]" نفس الاستنكار الشديد الذي سيثيره فيما بعد كتاب "بارت" الذي بعنوان "راسين[2]") أنّ هذه التأويلات لم يكن هدفها وهميا ولا خادعا لأن النّصوص الكبرى قد عبّرت عن أزمات وعن مآزق وعن اختلافات لم يكن يُرغب في ظهورها. ومثلما لا يمكن فهم الثورة الفرنسية إلا بمعرفة ما عبّرت عنه من تفاوت كبير في مستوى المعيشة حسب "لابروس" ، فإنّه لا يمكن معرفة الكتّاب الكبار إلاّ بمعرفة التّناقضات الّتي عبّروا عنها.وقد وُجّهت الدراسات على وجه الخصوص إلى القرن التاسع عشر باعتباره قرن الثورات الناقصة. وقد تمثّل نجاح هذه الدراسات في إبراز أن الإيدولوجيا التي يعترف بها الكتّاب كانت أحيانا متناقضة مع النتائج التي آلت إليها أعمالُهم الأدبية. وأشهر مثال على هذا التناقض هو بلزاك الذي كان يكتب في ضوء حقيقتين عريقتين هما الملكية والدين، ولكنه كان في الواقع من سلالة "الكتاب الثوريين" على حدّ عبارة " هيجو" في تأبينه، وقد قال "أنجلس[3]" إنّه تعلّم من

---

(١) العنوان الأصلي هو Le Dieu caché .

(٢) هو Racine .

(٣) هو Friedrich Engels (١٨٢٠-١٨٩٥) فيلسوف ألماني .

"بلزاك"[1] أكثر مما تعلّم من المؤرّخين المتخصّصين (وقد سبق أن قال "أوغستين " الشيء ذاته عن "والترسكوت[2]") ، والغريب أنّ النّصّ خرج بهذه القراءة منتصرا على ما كان يُخشى أن يضيّق مجالَه: إنّه ينتج معناه الخاصّ به ولا يؤدّي فقط المعنى الذي أراده منشئه. ولعلّ هذا هو السّبب في تساؤل ماركس عن اهتمامنا الدائم بـ "هوميروس[3]". وتوجد نصوص عديدة صارت لها معان أخرى غير المعاني الظّاهرة الّتي كانت إزاء أحداث مهمّة مثل الفترة الممتدّة في تاريخ فرنسا بين ١٨٣٠ و ١٨٤٨ ومأزق الشباب المثقف ومشكلة السّلطة الجديدة والمآل وعدم نضج الثّورات والمستقبل الآيل إلى الرّأسمالية رغم كلّ شيء، والترميمات المستمرة للسلطات. وقد أثبت اهتمام الكتّاب المستمرّ بـ "سانت سيمون" مثلا أن إيديولوجيتهم كانت تبحث أيضا عن بعض " بذور المستقبل" التي تكلم عنها

---

(١) هو Honoré de Balzac (١٧٩٩-١٨٥٠) زعيم الوقعيين في فرنسا .

(٢) هو Sir Walter Scott (١٧٧١-١٨٣٢) من أعلام الرواية التاريخية في أنجلترا .

(٣) هو الشاعر اليوناني المعروف Homere .

"أراغون[1]" في حديثه عن "جريكو[2]" وعن كل فنان يبحث عن طريقه وذلك في كتابه "الأسبوع المقدس[3]".

خطة أولية للتجويد :

لم يكن المذهب الماركسي مذهب تأويل نصوص فحسب وإنّما كان مذهبا في السّياسة أيضا، فكان – بالاستتباع - سياسة في الأدب، وبالإضافة إلى الجهد الذي بذلته الماركسية في المواضيع (حتى تغطّي حظوظ النّجاح لهذا الأدب المختلف الموجَّه إلى جمهور جديد صار مختلفا عن الجمهور البرجوازي وجمهور النخبة الاجتماعية) فإنها بذلت جهدا كبيرا انصبّ على النّصوص ذاتها، وفي هذا السياق يعتبر لوكاتش أكثر الماركسيين اتّساقا في كتاباته، ومن الأمثلة التي تدل على ذلك قوله :

"كل رواية عظيمة تنحو نحو الملحمة وذلك بطريقة التناقض والمفارقة، وهذه المحاولة بالذات مع فشلها الضروري هي موضع عظمتها إنشائيا: ففي الطّور القديم من الهمجية خلال عصر

---

(١) هو Louis Aragon شاعر فرنسي من مؤسسي السريالية (١٨٩٧-١٩٨٢).

(٢) هوالمعروف ب Théodor Gericault (١٧٩١-١٨٢٤) رسام فرنسي .

(٣) العنوان الأصلي هو La Semaine sainte .

"هوميروس" كان المجتمع مازال موحّدا نسبيّا، فكان الإبداع الشعري ينزِّل الفردَ في مركز العالم، ولهذا كان الفرد يستطيع أن يكون نموذجيّا في تعبيره عن نزعة إنسانية في المجتمع كلّه وليس معارضة نموذجية داخل المجتمع.

ولكن بتلاشى المجتمع الوثني فإن هذا الشكل في تصوير فعل الفرد لم يبق أمامه إلا أن يزول من الشّعر الملحميّ لأنّ هذا الفعل ذاته قد زال من الحياة الواقعيّة في المجتمع. وبظهور المجتمع القائم على الطّبقات، لم يعد في إمكان الشّعر الملحمي أن يستمدّ عظمته الملحميّة إلا من العمق النموذجي الموجود في وجوه تضادّ الطبقات في شموها المتحرّك(أي المتبدل مع المجتمع والتاريخ). ولذلك فإنّ وجوه التضادّ هذه ستتجسد خلال التصوير الملحمي الجديد في شكل صراع بين الأفراد داخل "المجتمع" ("نظرية الرواية[1]" لجورج لوكاتش، ضمن "كتابات موسكو"، ترجمة " كلود بريمون").

وسيعوّض " المذهبُ الواقعيّ " العظيم" "البطل المتوسّط" (وهو بطل الحلول الوسطى التّوفيقية الذي يستر ضروب الصراع ويخفيها) بـ " البطل النقدي" الذي سيفجّر التّناقضات والّذي كان أيضا

---

(١) العنوان الأصلي هو Théorie du Roman ١٩٢٠.

يعيش على طريقته الشّخصية- باعتباره نموذجا – أي على مثال كونيّ مأزوم. وهذا البطل النّقدي سيخلفه في الأدب الأكثر نضجا "البطل الإيجابي" الذي سيتجاوز الأزمة ويفتح دروب المستقبل. وسيتيح هذا التصور محاكمة المذهب الطبيعي القائم على التصوير "الفوتغرافي "(أي على النقل الآليّ المطابق) والذي شرح كل شيء في ظاهره ليُفتح البابُ أمام واقعية جديدة هي الواقعية "الاشتراكية" التي لن تكتفي بفضح السلبيات.

رسم أولي للنتائج الإجمالية:

كانت هذه الطريقة مجدية جدا في إعادة قراءة الآثار "الكلاسيكية " في أزمنتها مقيسة على زماننا. ولكنها طريقة موصومة عند أكثر ممثليها غلوّا بخطر مزدوج يتمثل إما في التمجيد أو في الإدانة. ومن أشهر الإدانات إدانة فلوبير إدانة مجملة على يدى لوكاتش في كتابه " الرواية التاريخية[١]" وذلك من خلال اتهامه بكونه رجعيا بالمقارنة مع كتّاب "المذهب الواقعي العظيم". كما يلاحَظ في هذه الطريقة أنّها أدت إلى تضييق حقل الدراسة الأدبية: فلئن حظي المسرح والرواية فيها بالتفصيل ، فإنّ الشعر لم يُدرس إلا في بعض

(١) العنوان الأصلي هو Le Roman historique .

خطاباته الصريحة ، وينبغي هنا التّذكير بأن "أراغون" قد ردّ ردّا عنيفا على هذه الطريقة وذلك في إحصائه لإنتاج" المذهب الواقعيّ الفرنسيّ " حيث اعتبر "الفريد دي موسي[1]" "مجيدا في اللغة وخصوصا في البحر القائم على اثني عشر مقطعا[2]. و نقول أخيرا إن القراءات الماركسية الأولى التي مثلت أساس هذا المذهب كانت تعوزها الدقة العلمية في الغالب لأنها كانت تبلور ذاتها من خلال نصوص بارزة وبذلك وقعت في فخ الانتقائية الأدبية التي ستصير بمثابة القاعدة العامّة. وفيما بعد سيُبذل جهدٌ عظيم عن طريق جيل شديد التأثر بالمذهب الماركسي، وسيُجدِّد هذا الجهد التاريخ الأدبي بواسطة بحث جديد متسم بتوسيع مجال الدراسات بالصرامة العلمية وبالاهتمام الدقيق بواقع النص ذاته وهو واقع سيمارَس مع هذا الجيل الجديد بأسلحة جديدة وقريبة من علم الدّلالة الأدبية وعلم النّفس التّحليلي[3].

---

(١) هو Alfred de Musset (١٨١٠-١٨٥٧) شاعر فرنسي .

(٢) وهو البحر المعروف في العروض الفرنسي بـ Alexandrin .

(٣) للتوسع أنظر كتابات Claude Duchet و Anne Ubersfeld .

إنّ "مجتمع الرّواية" الّذي تحدّث عنه " كلود ديشي[1] "' هو مجتمع ينتجه النّصُّ ولا يعكس صورته فقط. وهذا المجتمع يتجاوز علم الاجتماع الساذج الذي يقوم على التّبسيط ليستخلص في آن واحد نصّ التأثيرات وتأثيرات النّص: أمّا نص التأثيرات فالمقصود به النصّ الذي يصرّح - جهارا أو تلميحا- بالمعطيات والأشياء الموجودة في الواقع والمؤثرة في الحياة وفي الأدب، وهي معطيات من المهمّ التعرّف عليها : ومن أمثلة ذلك نظام الأشياء الجديدة التي لا تُستعمل إلاّ مرّة واحدة في رواية "مدام بوفاري" و بدايات البيع بالمراسلة والبضائع الرديئة... أمّا تأثيرات النصّ فهي ما عبّر عنه "باديو[2]" بقوله: "إنها ليست انعكاس الواقع وإنّما هي واقع الانعكاس". وهذا يعني تحليل الكتابة تحليلا ماديا. والنقد الاجتماعي في أفضل ما آل إليه قيمة لم يقض على النص وإنّما طوّره وخدمه بإخراجه من الطرق القديمة غير العلمية. وكان لوكاتش لفت الانتباه إلى ما سمّاه "أشكال المعنى" فلا توجد في الأدب "الأفكار" والأحاسيس من جهة

(١) سبق ذكره خصوصا في مقاله : نظام الأشياء في رواية " مدام بوفاري " .

(٢) هو Badio .

والأسلوب من جهة أخرى وإنّما توجد عملية ائتلاف وتجديد بها ينتقل الواقع ممّا هو كامن إلى ما هو معبَّر عنه.

والنقد الاجتماعي مساره- شأن كل مسار - يبرز أشياء هي من باب "التّطوّر" وأخرى هي من باب الارتداد إلى الماضي: أما التّطوّر فقد تمثّل في كون النّاس صار لهم وعي واسع بعملية " الكتابة" وعملية " القراءة " أو يمكن - على الأقل - أن يكون لهم هذا الوعي. وأما الارتداد إلى الماضي فيتمثّل في أنّ الوضعيات لا تُنتِج بفعل واقعها ذاته آثارا أدبية بصفة آليّة. ونعرف الآن بصفة أفضل ما تعبّر عنه الكتابةُ وما تهدف إليه وما قد يتحقّق فيها. لكنّنا لا نستطيع أن نتعامل مع الكتاب بمثل هذه المعرفة. والأمر ذاته في علم السياسة الذي ظن الناس طويلا أنه انطلاقا من معرفة سياسة الماضي يمكن أن نؤسّس "سياسة عقلانية" (على حد عبارة سانت سيمون التي أخذها عن لا مارتين سنة ١٩٣١). فعملية الكتابة في صلاتها باللاوعي وبالأدوات الكلاميّة (التي لا تكون أبدا جامدة وهي دائما ذات معالجة خاصة) هي عملية تطور الكتابة لكنها أيضا عملية هروب ورفض. ومن هذه الزاوية يعتبر كل نص متخفيا واحتياليا وهو أمر ينطبق حتّى على أكثر النّصوص انتشارا لدى الناس. فكل نصّ هو

كلمة سرّية أو هو مقطع أو أداة أو رمز، وهذا ينطبق على جميع الآثار من هاملت إلى مذكّرات سانت سيمون السّرّيّة مرورا بمسودات "باسكال" وبحواشي مخطوطات "ستندال" في شبابه.

و على هذا النّحو أعاد النّقد الحديث الاعتبار إلى المقطع والمسوّدة والتمهيد وواجهة النصّ، و لم يعد الاهتمام معه محصورا في روائع الآثار التي تمجدها المؤسسات الرّسمية. إن النقد الحديث يهتمّ بمفهوم "الخطاب" مهما يكن مظهره الخارجي. وهنا بالذّات استطاع النّقد الاجتماعي أن يثري المشكلة القديمة المتمثّلة في السؤال التّالي: من الّذي يمسك بالرّيشة خلال الكتابة ومن الذي يوحي بالكلمات؟ أي من الذي يضطلع بالكتابة ومن الذي يوحي إليه بمادّتها أي إن شئنا قضية عملية الكتابة والمصدر الخفيّ الذي تُستمدّ منه مادّتها. لقد استطاع النّقد الاجتماعي أن يبرز ما في هذه القضية من تعقّد. إنّ النّقد الاجتماعي- شأنه في هذا شأن كل طريقة نقد حقيقية - إنما يدفعنا إلى التّساؤل عن كفاءاتنا في الترفيه أو في مخاتلة ذواتنا: فسؤال ما معنى إنتاج النّص؟ هو كسؤال: ما معنى الحبّ؟ أو: ما معنى الرّغبة؟ أو: ما معنى ممارسة السّلطة؟ و من هذه الزّاوية فإن النّقد الاجتماعي ليس بمجرّد نوع آخر من النّقد يمثّل سلطة بين سائر

السّلطات. لقد انطلق النّقد الاجتماعي من رغبة في توضيح نظام الأشياء فآل إلى طرح مشكلة الذّات بعبارات جديدة أي إنّه آل إلى التحدّث عن حياتنا. لقد أسّس النّقد الاجتماعي الإنسان الملموس في إطار الإنسانية الملموسة ولكن على هامشها أيضا.

٢ـ مشاكل وآفــاق :

– قراءة ما هو صريح :

لقد أشار "فالمون[١]" بصفة عرضية ولكنّها حقيقية إلى انتمائه إلى طبقة اجتماعية لم يعد لها مستقبل. وقد تساءل "أوكتاف دي ماليفار[٢]" ذو التخصصات التقنية المتعددة عما يمكن أن يدل عليه اسم من الأسماء في عصر صارت فيه الآلة البخارية " ملكة العالم". وقد تحدّث "دومينيك[٣]" العشيق الروحي للرّاهبة "مادلان[٤]" عن مشاركته قبل ١٨٤٨ في ندوة جمهورية سرّية لعلها كانت ميّالة إلى الاشتراكية، ويمكن أن نقول أيضا إنّ ثورة ١٨٣٠ لم توجد رغم

---

(١) هو Vallemont ناقد فرنسي .

(٢) هو Octave De Malivert .

(٣) هو Dominique .

(٤) Madelaine .

تأريخٍ لأحداثها في "اعتراف أحد أبناء القرن" وفي قصة البؤساء[1]" (حيث نجد في نهاية ١٨٢٨ أن جماعة من الأصدقاء أعدوا ثورة ستكون تمرّدا سنة ١٨٣٢). ولن تبلغ هذه الثّورة مدرسة مدينة "روان " في رواية "مدام بوفاري".

ومهما يكن من أمر، فالنصّ دائما فيه شيء ينبغي - في البداية - ألاّ نكتمه وأن نأخذه بعين الاعتبار: فالمبدأ الأول في النّقد الاجتماعي هو ألا ينطلق الدّارس من اعتبار بعض مادة النّص ثانوية أو قابلة للإهمال باعتبارها صريحة. وخلافا لتقليد عريق ميّال إلى ربط النصّ بالجانب النّفسي وإلى عدم ربطه بالتّاريخ (وذلك باسم الإنسان الخالد في الماضي، وباسم الاكتفاء بالنّص في شكله الخالص في الحاضر) فإن الأمر في النقد الاجتماعي يتعلق بشحن النص - على نحو مستمر- بما هو وارد فيه مما هو مهمَّش أو مفرَغ من المعنى. وهذا لا يعني ضربا من الرمزية القاتمة وإنما يعني العودة إلى مرجعيات واضحة يمكن أن تكون مبثوثة في مواضع مختلفة من النص: فالسيد "ديرينال" رئيس بلدية "فاريار" يملك مصنعا للمسامير وله أيضا عقود مع الوزارة وهو أمر لا نعرفه في الرواية إلا فيما بعد. ويمكن ألا

---

(١) هي رواية Les Misérables لهيجو .

يكون الأمر متعلقا إلا بعقود بيع مسامير معدَّة للأحذية "العسكرية"، وهو ما يوحي باستمرار النشاط "الصّناعي" لرئيس البلديّة هذا في عهد "الإمبراطوريّة[1]" وفي عهد "إعادة الملكية[2]"، ولكنّ هذا يوحي أيضا باستمرار المصالح الرأسمالية – مهما تكن ضئيلة- خلال النظم السياسية المتعاقبة. بل إن السيد "ديرينال" قد انتخب "بونابارت" وهو ما يدل عليه اللوم الذي وجهه إلى الجراح العجوز باعتباره قد صوت ضد "بونابارت"في الانتخابات.

ومما سلف نتبيّن أنّ ما تم كتمانه وما لم يرد صريحا هما أمران اقتصاديان – سياسيان يحيلان على العلاقات الاجتماعية. ولهذا فإنه من المهم أن نستقصي في النص ما قيل صراحة وكذلك ما أشير إليه بمجرد إشارة، وأن نتدبر ما يعمل في اتجاهين:إعادة قراءة النص ونقد ما لم يُقرأ فيه وبحث أسباب ذلك.

ولكنّ كشف الرقابة المضاد للبرجوازية ليس هو كل شيء ، فبعد أن رأينا وقلنا إن المرابي (أي المرابي والبرجوازي) يسحق البائس

(١) ما يعرف بـ Empire .

(٢) ما يعرف بـ Restauration .

في رواية " موت الحطّاب[1]" كما يسحقه الإقطاعي والملك فإنه ما زال أمامنا عمل كبير آخر.

قراءة ما هو ضمنيّ :

إن النص ليس مكونا فقط من أشياء واضحة قد لا نستطيع أو لا نريد رؤيتها، وإنما النص أيضا حمّال حيل وخفايا قد تُعبِّر عما هو اجتماعي وتاريخي بواسطة أشياء قد تبدو مجرد عناصر جمالية أو روحية أو أخلاقية، ومسألة: إلى أي حد يفعل الكاتب ذلك عن عمد أو عن غير عمد هي مسألة ثانوية. إن الشيء الوحيد المهم هو النص: هل أراد "روب غرييي[2]" في روايته "الغيرة[3]" أن يُبرز التّضاد بين نوعين من الأوروبيين" الإفريقيين" الذين رآهم "جاك لينهارت"؟ ما دلالة الكلاسيكية الإحيائية المتواصلة من شريط : سيدات غابة بولونيا[4]" إلى "مارينباد[5]" والتي توحي بالتراجيديا أو تعيد إحياءها؟

---

(١) العنوان الأصلي هو La Mort du Bucheron .

(٢) هو Robbe-Grillet فرنسي معاصر من أعلام الرواية الجدية .

(٣) العنوان الأصلي هو La Jalousie .

(٤) Bois de Boulogne من حدائق باريس .

(٥) نسبة إلى شريط L'Année dernière à Marienbad .

إن هذه الأسئلة المأخوذة من السينما أسئلة هامة باعتبارها تحيل على ممارسةٍ من أقدم ممارساتنا وهي الفُرْجة التي أنعشتْها تقنيةُ تعبير جديدةٌ، فالضمني والصريح والبارز ينبغي أن يُبحث عنها و أن تُطوَّر حول ثلاثة أقطاب هي التالية:

وضعيات الحصر والمأزق:

توجد في كل نص اضطرابات في اللّغة أو في السلوك أو فيهما معا. وتوجد مواضع عتمة تحسم ما هو واضح نسبيّا في "الحياة" وفي سير العالم. والّذي يتكلّم أو يتصرّف بطريقة مختلفة (وهو ما يظهر في العجز عن التعبير أو في الهذيان أو في الهروب أو في الاعتداء) إنما يُبرز دائما ضروبا من الكبت أو الاستلاب تحيل دائما على أزمات أو صدمات في الواقع الاجتماعي- التاريخي حتى وإن بدت هذه الضروبُ في ظاهرها متعلّقةً بطبع الفرد وبالبعد الوجودي. ومن هنا بلا شكّ تأتي قيمة المجنون أو التّائه و أهميّتهما من خلال لغتهما المضادّة وسلوكهما المضادّ (ومن أمثلة ذلك الشحاذ الضرير وفي رواية "مدام بوفاي" هو أيضا شاعر ومتلصّص على المشاهد المثيرة)، ومثل هذا الانحراف يمكن أن يعبّر عن الثورة والفضيحة والانتحار: إنّ الأمر متعلق دائما بإعادة النظر في بعض القيم والقوانين : إن "هاملت" و "دون كيشوت" و"إما بوفاري" (مرورا بـ الست

وروني) كلّها شخصيات ترمز إلى ضروب من بتر الذّات. وإلى البحث عن "حلول" تستدرج القارئ وتستقطب اهتمامه. وهنا تكمن الأساطير الحديثة الكبرى وهي أساطير خياليّة إذا قورنت بالأساطير الملحميّة التي كانت موجودة زمن التأسيس (مع فرجيل مثلا). إنّها النّقص والغياب والأماكن النائية عن أماكننا. إنّها الشيء " الأخير" الذي يفعل في الحداثة (وفي هذه النقطة ينبغي أن يقارن "تليماك" الرّوائي عند "فينيلون[1]" بتيليماك الملحمي عند هوميروس). وهذه التّعبيرات النّقدية الكبرى - كما يقول "لوكاتش" - تجمع بين ما هو متعلق بالقرابة وما هو متعلق بالتاريخ الدقيق ولكنها تفجرهما معا: فإحساس الطفل بأنه لقيط أو غير شرعي هو ما سماه " سارتر " في حديثه عن الطفولة بـ " الكوني الذي يعاش على الطريقة الخاصة بكل فرد". فمختلف الأشياء التي تُكتب والأشياء اللاواعية يندمج بعضُها في بعض لتكوين متخيَّل معيّن في الأثر. وعلى هذا النحو تتّضح مواضع الصّور المسرفة في الوضوح المستعمَلة في الدّعاية السّياسية وفي البرهنة على أمور معيّنة : فشخصية " الشوان " الطيبة من الناحية الأدبية لا يمكن أن تتكلم بالنسبة إلى كثير من الناس إلا

---

(١) هو François de Fénelon (١٦٥١-١٧١٧) كاتب فرنسي مؤلف " تليماك" (١٦٩٦).

عن الوفاء لقضية بالغة البساطة. ونجد الأمر ذاته عند الثريّ " الطيب" الذي يحاول أن يسوّي حسابات أخرى غير حسابات الحرية السياسية التيّ لا يستغرق النقد الاجتماعي وقتا طويلا ليتبين ضيق حدودها. فالعائلة والزوجان والمجتمع تبدو بمثابة مواضع اهتراء ووهم يوسّع التّقاربُ حدودَها التّاريخيّة والسّياسيّة على نحو فريد، وهكذا تولد مفترقاتٌ أوديبية جديدة قدم لنا عنها هاملت مثالا رائعا. وهي مفترقات يمكن أن تُبنى فيها نظريةٌ عامة انطلاقا من اقتراحات "مارت روبار[١]" بخصوص النّغولة ومن اقتراحات " روني جيرار[٢] " عن تثليث الرغبة المتمثل في الخاص والعام واللغة: فالخاص يرسخ دائما في الجماعي ولكن الجماعي أيضا لا يدرك الدال إلا من خلال استبطان خاص ينتج اللغة.

الانتهاكات الشكلية:

كل نص ينتهك الفن الشعري، والخصومات الأدبية متعلقة دائما بالأسلوب سواء أكان ذلك في تركيب جملة أو في العلاقات بعلم العروض أو ببناء لغز أو بإنشاء شخصية أو بمستويات اللغة، فيوجد إذن في كل نص شخص يتكلم كما يتكلم جميع الناس بلغة لا

---

(١) هي Marthe Robert ناقدة فرنسية معاصرة .

(٢) هو René Gérard فرنسي معاصر .

تعلو فيها كلمة على أخرى (ومن أمثلة ذلك "بولونيوس[1]" في مسرحية هاملت أو "ليون[2]" في رواية " مدام بوفاري" الذي تمدحه " مدام لوفرنسوا[3]" بأنه يأكل كل ما يقدَّم له وليس شرها ولا فاقدا للشهية وهو ما يحيلنا مرّة أخرى على الحبسة و على الهذيان). ولكن هذه اللغة التي هي لغة الدولة أو العائلة أو النظام الرّسمي أو الأكاديميات والّتي تُنتهك على هذا النّحو تبقى دائما لغة سلطة معيّنة: فاعتراف " مدام دي كلاف"[4] والفصول الأربعة في رواية " زواج الفيجارو[5]" والمسرحية التي أنشأها هاملت ليرجّ الملك والنّثر الشعري في نهاية القرن الثامن عشر (في عصر كان يُفترض فيه أن النّثر لا يصلح إلا للعرض وأن الشعر بدأ يشهد تصلبا) واستعمال الأفعال الدالة على استمرار الماضي عند فلوبير والجملة الّتي تمتد صفحتين عند بروست، هذه كلها قرائن على لغة ليست هي فقط لغة "خارجية" (بالقياس على اللغة الداخلية) بالمعنى الذي نجده عند

---

(١) هو Polonius .

(٢) هو Léon .

(٣) هو Le François .

(٤) هي Madame De Clèves .

(٥) العنوان الأصلي Mariage de Figaro .

"بارت" وإنّما هي أيضا لغة "مشتركة" وذلك لأنّها تعتبر تهديدا لمؤسّسةٍ ودعوة إلى الاستيلاء على سلطةٍ تُمكّن منها قوى أخرى أُولاها القوى الأدبية. فضروب الانتهاكات الشكلية ليست إذن مجرّد زوبعة في فنجان أي في وسطٍ أكاديميّ أو مدرسي ضيّق(أي ليستْ أمرا بسيطا في مجال محدود، وإنما هي أهمّ من ذلك).

إن الكتابة بشكل مختلف كانت دائما ذات دلالة سياسيّة وهو ما تؤكده الخصومة المشهورة التي حصلت سنة ١٨٢٥ حول راسين وشكسبير: فهدمُ البناء الحرّ والجيّد في اللّغز وتحويلُ الحوار الباطني ممّا هو دالّ على التروّي والحزم إلى ما هو وجودي وفلسفي، وإدخالُ ضروب أخرى من الكلام مثل اللهجة العامّيّة أو لغة الشخصية التي تستعملها في حوارها الباطني وإفسادُ انفراج العقدة الحاسم وتعويضه بحلم يقظة لا ينتهي واعتبارُ بعض الأعمال الناقصة واقعة في مستوى القراءة،هذه كلها - على اختلافها - من علامات التوتر الموجود بين الذات الجماعية وهيئات السلطة : إن التشويش الأدبي يمكن أن يكون متعلقا بالأغراض أو المواضع (مثل حب "روني" لأخته) ولكنه في أساسه تشوُّش جمالي: إن عنوانا مثل "النشيد والموشح الغنائي[١]"

(١) العنوان الأصلي هو Odes et Ballade .

عنوان جهنميّ باعتباره يفسد إرثا مدرسيّا عن طريق اللّجوء إلى شعر بعض المتوحّشين من الألمان وغيرهم. إن أشياء كثيرة مما يعاش في الحياة (مثل الأشياء والوظائف: أيّ الأشياء المستعملة في الحياة اليوميّة لا فقط المرأة والسّيف المألوفان في القصص، والمهرّج الأمير أو الصعلوك، وليس الملك فقط والشاب- الإنسان والفيلسوف ، وليس العاشق أو المراهق كما كان الأمر في السابق) ينبغي أن تمتدّ إلى أساليب التّعبير التي هي ليست مجرد زينة للنصوص وإنما هي كيان النصوص ذاته.

- التاريخ - التاريخ - التاريخ :

هذا ثالوث في الكتابة وفي التصوّر أيضا، وقد جاء في كتاب "بيار بربريس" الذي عنوانه "الأمير والتاجر[1]". وهو يبيّن لنا نقطة انطلاق مناسبة لنعرف عمّا نتحدّث، إنّنا نتحدث عمّا يلي:

- **التّاريخ:** بمعنى ما كان فعلا في الماضي من حقائق وأحداث تاريخية قابلة للتثبت الموضوعي.
- **التاريخ:** بمعنى الخطاب التاريخي الذي يعرض تأويلا للحقائق وللأحداث التاريخية وذلك بطريقة إرادية أو إيعازية أو تعليمية.

---

(١) العنوان الأصلي Le Prince et le marchand .

- **التاريخ** : بمعنى جملة القصائد والقصص والمواضيع ذات التراكيب المختلفة التي تقدّم تأويلا آخر غير تأويل التاريخ في صلتها بالذات التي تفكر وتكتب ولكن أيضا في صلتها بالفئات العامة التي ستظهر مستقبلا ويكون بذلك بطريقة متحررة من الإيديولوجيا ومن المشاريع السياسية والاجتماعية السّافرة. فالتاريخ بمعنيْه الثاني والثالث كثيرا ما يناقض التاريخ بمعناه الأول العام المباشر ، وكثيرا ما يعلن تنظيمات تاريخية ستظهر لاحقا.فالتاريخ في معناه الأدبي الخاص له قدرة على الاستباق، وهو يعطي التاريخ العام تمثُّلا أكثر دقة، ومثالا على هذه الفكرة نورد ما يلي:

إنّ أوّل تعبير عن وطأة الماضي وعن العقليّات كان من خلال الخطابات التي تؤوِّل التّاريخ ومن خلال القصص. أمّا التّاريخ بمعناه العامّ فإنّه لن يعالج هذه الأمور إلاّ فيما بعد فيجعلها أشياء تاريخيّة أو علمية، و أمّا لحظةَ وقوع الأشياء فإنّ هذا التّاريخ منصبٌّ على الأحداث الهيكلية والسياسية (مثل الواقع التاريخي الموجود خلال الثورة الفرنسية أو الواقع المتخيل).

- في الخطابات التاريخية وفي القصص تكوّنَ خلال القرن التاسع عشر تأويلٌ للحروب التي جرت في الغرب الفرنسي عبر

المواجهات بين الفلاحين الفقراء والبرجوازيين المستحوذين على أملاك عمومية وليس فقط عبر تآمر أرستقراطي وكنيسي قام به مؤرخون ديمقراطيون وليبراليون (مثل ميشلي)، فـ"بلزاك " و"بربي[1]" عندما عرضا تصورا أدبيا متخيَّلا عن تطور الناس وعاداتهم وتقاليدهم في الغرب الفرنسي (خصوصا رواية "الشوان[2] " و"المسحورة[3]") قد استبقا المؤرخين المحدثين الذين كتبوا عن منطقيْ "الفندي[4]" و"البروطاني[5]" (أمثال "بول بوا[6]" و "جان كليمون مرتين[7]" و " روجي دي بوي[8]").

فالتاريخ بمعانيه الثلاثة السابقة وبقراءاته الثلاث التي ذكرنا يبيّن - فيما يبيّن – طموح الرواية في القرن التاسع عشر إلى أن تكون

---

(١) هو Jule Barbey d'Aubervilly .

(٢) هي رواية بلزاك التي عنوانها Les Chouans .

(٣) العنوان الأصلي هو L'Ensorcelée .

(٤) هي منطقة La Vandée تقع غرب فرنسا .

(٥) هي منطقة La Bretagne تقع غرب فرنسا .

(٦) هو Paul Bois مؤرخ فرنسي .

(٧) هو Jean Clément Martine مؤرخ فرنسي .

(٨) هو Roger Dupuis مؤرخ فرنسي .

تاريخية لا أن تكون مجرد تعبير عن الفن الشعبي والألوان المحلية. وهذا الثالوث أيضا يثير قضية علاقة الوعي بالواقع : يوجد دائما تاريخ رسمي يخدم مذهبا رسميا وغايتُه أن يعطي التاريخ معنى محددا ، ولكن توجد أيضا دائما قصص ذات أبعاد تاريخية تشوّش هذا النظام الرسمي وتفتح أبوابا مختلفة في التأويل والفهم. بل إن التاريخ ذاته يمكن أن يتقاطع في التمييز الجوهري الذي وضعه اللسانيون بين " الخبر " و"الخطاب" : فالتاريخ من حيث هو خبر يتمثّل دائما في المادة التي تمنع النص من أن يكون صلبا ومن أن يجعل التاريخ مجرد شيء. لا شك في أنّ التّاريخ من أمر العلم ولكنه أيضا ذو وجه وجودي وإشكالي لعله لا يكون قابلا للمعرفة إلا من خلال شظايا. ومن هذه الزاوية يكون النص الأدبي إحدى الوسائل الهامة في معرفة الواقع (التاريخي). وإنه لمن المحيِّر أن نرى اليوم المؤرخين المنتسبين إلى "التّاريخ الجديد" لم يأخذوا بعين الاعتبار من الأدب إلا القليل، ولو اهتموا بما يؤدّيه الأدب من التّاريخ لاستطاعوا أن يعوضوا الخطاب التاريخي القديم بتاريخ يكون أمتن وأكثر إقناعا. ولا شك في أنّ اكتشاف أقصى ما يُستطاع من قيمة الأدب ومن قوّته المعرفية هو وجه آخر من وجوه "لذة النصّ".

قواعد النقد الاجتماعي الجديدة:

نجد أساسا القواعد التالية :

١- كل " قارئ " ينتمي إلى مجتمع معين وإلى طابع اجتماعي معين وهما اللّذان يحدّدان قراءته وفي الآن ذاته يفتحان أمامه فضاءات تأويل معينة ويكيّفانه ويجعلانه حرا ومبتدعا.

٢- كل قارئ هو "أنا" حصّلتْ هويّتها نتيجة علاقات أبوية ورمزية هي أيضا تحددّ الذّات وتفتح أمامها فضاءات معيّنة للبحث والتأويل.

٣- وهاتان الطائفتان من العوامل فاعلتان بالإيعاز والمنع ولكنهما أيضا فاعلتان بتجاوز الرّقابة والخرق ، وهما متفاعلتان منذ فجر التاريخ إلى العصر الحاضر : فالأنا التاريخي هو التاريخ كما عاشته الأنا عن طريق الكلام الذي هو الوسيط والأداة والوسيلة وهو الذي ينظّم علاقة "الأنا " بالنص : فكل "أنا" وكلّ "تاريخ" هما دائما قاعدة مشروع في القراءة، وهذا يعني أنّ كلّ نصّ يحرّك دائما ذكريات وطموحات في الآن ذاته، فالنّص تعمل فيه دائما قوى تطلب المعرفةَ وتحديدَ الهوية إلى جانب قوى تطلب البحث والابتداع والتزمّت، والعمليات الجماعيّة تلتقي دائما في مستوى "العلامات".

٤- لئن كانت قراءة النقد الاجتماعي للنّصوص غارقة في طابع اجتماعي وتاريخي يحدّدها فإنها لا تنحصر فيه. ومن ثَمَّ فهي ذات ابتداع وذلك انطلاقا من اعتبارها أنّ الإنسان هو نتاج عوامل اجتماعية وتاريخية، ولكنه أيضا وعي خاص. ثم إنّ هذه القراءة مهتمّة بـ " أنظمة مكوّنة من خطابات وعلامات " وهي تعمل فيها وبها. وهذه الأنظمة سابقة لها ولكنها ليست جامدة ولا متحجرة بصفة نهائية، وإنّما هي قابلة لإعادة القراءة على نحو متطور (ذلك أن "أجناس " الفنون الشعرية لم تكن دائما سوى محاولات لتدعيم ما يتطور في الاتّجاهات المختلفة). فالرّوايات والأشكال الجديدة في الشعر والمسرح إنّما تكاثرت ونمت على هوامش "أرسطو" و"هوراس" أي مخالفة لاتجاههما (فالدراما " البرجوازية" ستغدو هي أيضا ضربا جديدا من الرواية كما ستسهم في نشأة رواية جديدة أي في نشأة الواقعية والمأساوية المتعلقتيْن بما هو معاصر وبما هو حديث في حين أنّ المذهب الكلاسيكي كان يدعو إلى الفصل بين الملهاة باعتبارها تعبيرا عن الأخلاق، والمأساة باعتبارها تعبيرا عما هو مأساوي في الحياة). وفي الوقت ذاته تكونت قراءةٌ تهتم بما يكون بين أشكال الخطاب من جهة والأجناس الأدبية من جهة أخرى وذلك

بحثا عن خطاب متعدد الأشكال موزّعا بين إنتاجات نصّية منتسبة في الظاهر إلى طبقات مختلفة : فالرومنسي كما كان يقال بين ١٨٢٠ و١٨٢٥ ليس شعرا ولا مسرحا ولا رواية (ولا هو رسم أو أوبرا) ولكنه أساسا وقبل كل شيء نتاج معبر عن المذهب الرومنسي أي عن طريقة جديدة في الرؤية والأداء بدأت تجتاح المجالات الأكاديمية وتنتقل عبر المقالات الصحفية، وهذا ما أدى إلى جملة من النتائج هي :

+ أول ما اتّضح من قراءة النقد الاجتماعي هو أن الأشكال الأدبية تنافس التاريخ على نحو صريح ، ومثالُ ذلك ما ظهر في الرواية الواقعية والاجتماعية وكذلك ما ظهر في المسرح السّياسيّ "الحديث". فما هي الأشياء التي تضيفها إلى التّاريخ أو تتثبّت بها منه أعمالٌ أدبيّة كبرى مثل المسرحيات الألمانية عند "شيلر" و"جوتة" والمسرحيات الفرنسية عند "موسي" و"هيجو" وكذلك روايات "ولترسكوت" وجوته و" ستندال "وبلزاك" ؟ أول ما اقتنصه النقدُ الاجتماعي هو بطبيعة الحال الأدب الذي ينوي منافسة "الحالة المدنية" وهو ما نجده عند بلزاك (والذي يعبّر على نحو مباشر أو على نحو غير مباشر من خلال الوسائط والرّموز) عن أشياء واقعيّة

وتاريخيّة واجتماعيّة وسياسيّة. وعندما ينوي الرّوائي أن يجعل نفسه مؤرخا فإنّه يفتح للنّقد الاجتماعي دربا بديعا في البحث.

+ أنّ قراءة النقد الاجتماعي لا تهمل الأشكال التي هي أقل التصاقا بالممارسة التاريخية وبالتعامل الاجتماعي مع أنواع الخطاب الأدبي أو الشعري أو القصصي التي ليس لها طابع تاريخي مباشر : من ذلك أنّ هذه القراءة بدأت تكشف في رواية "بحثا عن الزّمن الضائع" رواية أخرى مختلفة هي أيضا تاريخية بما فيها من أحداث تاريخية ومن علاقات بين الطبقات ومن إعادة قراءة التاريخ (ومثال ذلك أن انتصار جماعة" دريفوس[١] " عند بروست يساوي في الأهمية التحولات التي شهدها "آل قرمنت وآل فردورين[٢] ". وما من شك في أننا نجد عند بروست في هذه القضايا أكثر مما نجد عند " جول رومان [٣]" في روايته " رجال ذوو نوايا حسنة [٤]"). ونقول على سبيل الاستفزاز إنّ الجانب الاجتماعي التّاريخي عند مالرمي لم

---

(١) نسبة إلى قضية Dreyfus .

(٢) عائلتان كبيرتان في رواية " بحثا عن الزمن الضائع" .

(٣) هو Jules Romain (١٨٨٥-١٩٧٢) كاتب فرنسي .

(٤) العنوان الأصلي هو : Hommes de bonne volonté .

يُكتَشف بعد، وخلافا لهذا فإنّ الجانب الاجتماعي التاريخي لـ "أراغون" هو موجود بلا شك في غير ما أراد إبلاغه بصفة صريحة (أي في" المرأة الجديدة " الواردة في كتابه" نواقيس بازل[١]" وفي "جريكو" الشيوعي الذي لا قدرة له ولا علم.)

+ على هذا النحو يجد الناقد الاجتماعي نفسه ملتزما بمهمتين متناقضتين في الظّاهر: أولاهما أن يُنزّل في التاريخ وفي المجتمع نصوصا لم يحظ فيها الجانبان التاريخي والاجتماعي بالاهتمام. وثانيتهما التصويبُ وإعادة تحديد قيمة الجانبين التاريخي والاجتماعي الحقيقيين في النّصوص الّتي كان فيها الخطاب الاجتماعي – التاريخي بالغ الوضوح (من ذلك مثلا أنّ مسيحية " باسكال[٢] أو شتوبريان " أو كلودال[٣] أو "مورياك[٤]" ينبغي أن تعاد قراءتها من وجهة نظر أخرى غير وجهة النظر التي تراها خطابا مسيحيا مسيطرا). وبين هاتين المهمتين تبقى مجالات شاسعة في الإنتاج الأدبي محتاجة إلى

---

(١) العنوان الأصلي هو Cloches de Bâle .

(٢) هو Blaise Pascal (١٦٢٣-١٦٦٢) .

(٣) هو Paul Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) فرنسي .

(٤) هو François Mauriac (١٨٨٥-١٩٧٠) فرنسي .

قراءة وتأويل باعتبارها عمليات ترميز وتصوير لا يمكن أن تتعلق بالإشكالية "الإنشائية " المجردة وحدها. ولكنّ أهمية النقد الاجتماعي تتمثل اليوم خصوصا في طرح مشكل كبير هو مشكل التفكير ومشكل نظرية العالم ونظرية الـ" الأنا".

٥- الوعي التاريخي والوعي بالتاريخ:

هذان الوعيان ليسا فقط وعيين واضحين و لا هما وعيًا وضوحٍ أو فكر خالص أي ليس هما وعيين بغايات دقيقة يُطمأنّ إليهما : فلا العلم ولا السياسة يمكن أن يُنتجا السعادة واليقين بصفة أكيدة. وهنا يكمن مكسب من مكاسب الحداثة : فمنذ القرن السادس عشر كان الناس يتساءلون عن بارود المدافع وعن تقدّم الملاحة وهما اللذان فتكا بالقارة الأمريكية عندما غزاها الأوروبيون في ذلك العصر. وقد تساءل " لا برويار " ثم "جوتة" عن الوجود الذي صار فيه الإنسان أكثر سعادة منذ أن عُرفت حركاتُ الأفلاك معرفة صحيحة ، كما ظهرت في فرنسا بعد الثورة موجة عارمة من التفكير في المآل البرجوازي (بين ١٧٨٩ و ١٨١٧) وفي العنف والاستبداد. ولن تزداد هذه التساؤلات إلا حِدّةً في القرن العشرين (وذلك من خلال التساؤل عن تردي النّظام البيئي وفي النتائج الهدامة لليبرالية السوق

وفي إنتاجية الثورات في مجاليْ الإرهاب والدولة وفي الدُّوار الذي يبعثه العلمُ في مختلف وجوه تطوره الجبارة ، وفي الرجوع إلى التزمت والظلامية). ولهذا فإن قراءة النقد الاجتماعي لا تبحث عن غاية ثوريّة وتقدّميّة فقط، وإنّما تبحث أيضا عن اكتشاف المأزق والتناقضات التي تعبّر عنها النّصوصُ بقوّة أكبر ممّا تعبّر عنه الأنظمةُ الإيديولوجية.

وعلى سبيل المثال فإنّ الفترة " المظلمة " في حياة هيجو" بين ١٨٣٢ و١٨٣٤ (وهي فترة قريبة من " شمس جويلية[١]") وأوهام "انجلولراس[٢]" ورفاقه في رواية "البؤساء " وموت "جان فلجان[٣]" وحيدا ليست علامات مسار إيجابي نحو الوضوح والترقّي ، وإنّما هي علامات شيء مأسوي مرتبط بالتاريخ في نقصه المتكرر. وقد أعادت الرّومنسيّةُ الناشئة اكتشافَ "باسكال" و"سقراط" كما اكتشف "جوليان سورال[٤]" في سجنه أن الديني والمقدَّس والمطلَق أمور لعلها

---

(١) المقصود ثورة جولية ١٨٣٠ بفرنسا وقد عُدَّتْ حدثا مشرقا لأنها آلت إلى عزل شارل العاشر .

(٢) إحدى شخصيات رواية البؤساء .

(٣) إحدى شخصيات رواية البؤساء لهيجو .

(٤) الشخصية الرئيسية في رواية الأحمر والأسود لستندال .

ليست سوى تعمية وخداع تستر حزبَ القساوسة. لقد كانت قضية "التطور" منذ عهد بعيد مقترنة بممارسات وتجارب مختلفة لهذا الرّقي ذاته. لقد بدأ ذلك مع "رونسار[1] " والعصر الذهبي " الجديد ثم مع "مونتاني" و " روسو" و" ستندال " و"بودلار " و"بربي دورفيلي[2] " أما "هاملت" فقد ابتدع مباشرة بعد "الإصلاحات " ونشأة الدولة الحديثة معنى جديدا للسؤال الميتافيزيقي المتعلق بمعنى الحياة والممارسات الاجتماعية.

فقراءة النقد الاجتماعي ليست إذن قراءة تابعة لضرب بسيط وساذج من التّقدّمية وإنّما هي شكل من أشكال البصيرة النافذة : فلا شك أنّ الديمقراطية المتطورة الأسطورية التي نادى بها اليعقوبيون خلال الثورة الفرنسية هي إحدى "المفاتيح" لفهم ستندال". ولكن من مفاهيم فهمه أيضا تلك الفكرةُ التي تقول بأنه لو كان لإنسان قميص وقلب فعليه أن يبيع القميص ليعيش في ايطاليا، أي أن يضحّي بما هو مادي في سبيل سعادته. ومن المفاتيح أيضا الفكرة القائلة بأن الإيطالي الذي لا يعيش إلا من أجل العاطفة هو أهم بكثير

---

(١) هو Pierre Ronsard (١٥٢٤-١٥٨٥) أديب فرنسي .

(٢) هو Jules Barbey d'Aurevilly (١٨٠٨-١٨٨٩) كاتب فرنسي .

من الانجليزي الذي يبيع نفسه بلا جدوى فيقبض راتبا ويسهم في عمل "الصناعة " العظيم. وفي البداية غذّى غموضُ الرأسمالية هذا التناقضَ، ولكن عندما اكتشِف في القرن العشرين استقلالُ السلطة والتقنية عن الأخلاق والقيم تبين أن هذا التناقض ليس مشكلا خاصا بالقرن التاسع عشر وبنقص النضج فيه. فقراءة النقد الاجتماعي إذن هي قراءة ممكنات التّاريخ في تحوّله بكل ما في هذه القراءة من المخاطر، ومن هذه الممكنات ما يلي :

- العمليات والتطورات التيّ تحمل معها تغييرات إيجابية (مثل الثورة الفرنسية المستمرة الحاصلة من نتائج قيام هذه الثورة).
- المآزق الجديدة التي سماها أتباع " سانت – سيمون" بالتضادّات الجديدة وسماها ماركس بـ "التناقضات الجديدة ".
- وظيفة الكتابة والفن من حيث هما مجالان ووسيلتان للاكتشاف وللتعبير عن الطابع التاريخي والاجتماعي باعتبارهما مجال مشاكل متكررة وجديدة في الحياة وفي المنزلة الإنسانية. إن الكتابة والفن يرفضان جميع " الأيدي الخفية" (أي أيدي الليبراليّة أولا ثم أيدي الثّورات فيما بعد) ويجعلان في مواجهتها اليد التي ترسم وتركّب الكلمات لتعبِّر عن الفكر والوعي

اللذين لا يقبلان الإنقاص ولا التبسيط ولا المساومة، فالكتابة والفن ليسا " انعكاس الواقع " (الذي يُفترض أنه إيجابي دائما) على نحو سطحي وإنّما هما " واقع الانعكاس " الذي هو دائما إشكالي. وعبارة "ألان باديو[1]" تطرح هذا المشكل بطريقة مفتوحة وصارمة.

- إن النقد الإجتماعي يطرح في الواقع " مشكلا نظريا وتطبيقيا " يمكن أن نقول إنه مشكل أساسي وقديم ، ولكنه أيضا مشكل يعود إلى الظهور بطرق مختلفة حسب فترات التاريخ. وهذا المشكل هو التالي : هل يفسَّر الواقع بالطبيعة وبالهياكل والوظائف وبالأجناس البشرية وبالوضعيات الأساسيّة وبأرضيّة كاملة حية من وجوه التّأقلم وامتداد الحياة واستمرارها؟ أم إنّ الواقع يفسَّر بالابتداع والتّطوّر والحركيّة المستمرة والجدلية والأمة والقانون مع منظومة كاملة من عناصر حيّة مختلفة؟ هل الطوباوية قديمة سارية فينا أم إنها متطورة تحملها قوى جديدة ومجدّدة ستؤدي بطريقة ما إلى إنتاج خطّة للمستقبل؟

---

(١) سبق ذكره ص ٣٣٤.

إن التطور الطويل للقوى المنتجة وللتبادل الذي قادته البرجوازيات اللائكية التي ليست من النّبلاء ، ولا من أنصار الملكية ، قد حرّك الفكرة الكبرى المتمثلة في "العمل" و"الطاقة"، وقد جعل المسيرين المهَرَة يدعّمون المبتدعين. كل هذه العوامل قد غلّبت الرأي الثاني، أي الرأي القائل بأنّ تفسير الواقع يكون بعوامل التطور والفعل والابتداع. ولهذا حاول النقد الاجتماعي منذ عصر " الأنوار" حتى الماركسية أن يبحث في النصوص وفي الثقافة عن الأدلة والآثار التي تدل على وجاهة الرأي القائل بتطور الجهد البشري في التاريخ الإنساني.على أنّ الغموض الموجود في مفاهيم " الحرية" و " الطبيعة" و " القانون" ينبئنا بأن الأمور ليست بسيطة : فالحديث عن "الحرية" وعن "الطبيعة" وعن "القانون" وعن "الصّناعة" (وعن العقل أيضا) إنّما يعني في الآن ذاته المناداة بقيم جديدة والبحث عن قيم مهترئة وضائعة تحت طبقات عديدة من الاغتصاب. و" العقد الاجتماعي[١]" المشهور هل كان عقدا قديما ينبغي البحث عنه(أي ميثاقا قديما ينبغي أن يناقش من جديد) أم إنّه عقد جديد تماما ؟ إنّ كل طبيعة وكلّ منطق يجنحان إلى الحديث عن القديم الّذي كان النّاس ينكرونه

(١) Du Contrat social هو كتاب " روسّو " : العقد الاجتماعيّ .

ويحتقرونه في الوقت الذي يتحدثون فيه عما هو جديد وفذّ. وهذه هي الثّغرة المشهورة التي اكتشفها ماركس بين الإنسان المُنبتّ (الذي ينبغي أن يتحرر من قيوده) والإنسان الذي ليس له سوى حاصل العلاقات المادية الجديدة التي تتقاطع في كلّ طور من أطوار التّاريخ.

غير أنّ تطوّر "التّاريخ" الحديث قد أحيي هذا النّقاش بشكل قويّ وذلك من خلال البرجوازية الثّورية المتفلسفة الّتي تستغلّ العمّال ثم تقضي عليهم بالمناسبة ذاتها، ومن خلال المذهب الاشتراكي الذي ينتج النظام الكلّيانيّ ولكنّه لا يستطيع تحقيق برنامجه المتمثل في خلق الإنسان الجديد وفي إيجاد معجزة اقتصادية، ثم إن اطّراد التطور الخطي (المتمثل في العلم والعقل والحرية) قد لاقى صعوبات جسيمة داخل المجتمعات التي يُفترَض أنه يخدمها بطريقة إيجابية (وتتمثّل هذه الصّعوبات في أزمات العالم اللّيبرالي الاشتراكي). وفي الوقت ذاته اتّضح أن هذا التطور هو تطوّر حاصل وسط أوروبا أو شمال أوروبا ونموذجه مرفوض في بلدان الشرق والجنوب. وقد أدت جملة من الأمور إلى الشكّ في السير نحو الوحدة وإلى ظهور تناقضات غير منتظرة لم تكن بالضرورة معبِّرة عن "تطور" قديم. ومن هذه الأمور عودة ما هو دينيّ وما هو عرقيّ وكلّ ما هو خاص وخارج عن

العقل. وقد شهدنا في مجال التاريخ (من توانبي[1] إلى ميشال فوكو) ظهور مفاهيم مثل "الثغرة" و"الانفصال" و"التشتت" بين حلقات من الحضارة يجهل بعضها بعضا. لقد انفجر المتحف المتخيَّل وازداد ثراء، ولكن فكرة التقدم الكوني الشامل قد اعتراها مرض، غير أنّ هذا لا يعني أنّ الإنسانية قد توقفت عن العمل وعن إيجاد التطورات الجديدة وإنّما هي ماضية في ذلك قُدُمًا ما استطاعت اليه سبيلا.

ومنذ ذلك الحين لم يعد النّقد الاجتماعي قادرا على العمل في حدود منظور " عصر الأنوار" أي في حدود " الأنوار" التي تضمنها حكوماتٌ تُنصَّب تباعا. إنّ التّاريخ " الجديد" أي (تاريخ العقليات أو تاريخ الهياكل العميقة التي تسمو عمّا هو سياسي وتاريخيّ وعن الحضارة المادية) قد صار مختلفا عن التّاريخ الموروث عن القرن التاسع عشر والذي يمثّل أيضا نتاج الفلسفة في القرن الثّامن عشر وكذلك نتاج المذهب الرأسمالي وسيطرة التقنوقراطيين خلال ذلك القرن. لقد تغيّرت القواعد التّاريخيّة في النّقد الاجتماعي ولهذا لم يعد هذا النقد مجرّد متمِّم أو تابع لتاريخ تجاوزه الزّمن. وإذا كان هذا النّقد يريد أن يبقى دائما تاريخيّا واجتماعيّا فيجب عليه أن يأخذ بعين الاعتبار أن

---

(١) من أعلام التفكير في التراث الأدبيّ القديم .

الأمور التّاريخية والاجتماعية لم تعد كما كانت في الماضي، وعليه أيضا أن يعود من جديد إلى الأدب ليكتشف فيه مرّة أخرى استباقات مدهشة لكنها ليست نفس الاستباقات التي كانت تُكتشف في الماضي. لعل "القديم" والهياكل العميقة لم تعد تثير النشوة والتمجيد، والمرأة الرومنسية الحالمة السامية يمكن أن تصير مجرد حريفة في شبكات البيع بالمراسلة، والعامل البروليتاري الكادح ذو المهامّ النضالية يمكن أن يصير مجرد مستهلك إصلاحي في النظام الرأسمالي الجديد: فأين هي إذن إعلانات الأمس؟ وأين هي وسائط الماضي ؟ إن الأذهان مازالت تقاوم، ولكنّ ما يدعم التاريخ بمعناه العام دائما هو فريق أصحاب الامتيازات.

إنّ النّزعة القائمة في اتجاه النّقد الاجتماعي اليوم ليست متمثلة في جعل المشاكل ظلاميّة مستغلقة وإنّما في جعلها مركّبة دقيقة. وهذه النزعة يمكن أن تنطلق من قراءة النصوص الأدبية، ولكنها يمكن أن تنطلق أيضا من العودة إلى هذه القراءة ومراجعتها وتطويرها حتى لا تبقى إحدى معاقلِ تقدّمٍ شكليّ تجاوزه الزمنُ الآن ولعلّه أهمّ ما يمثّل اليوم أقصى مجال التّأمل.

خاتمـــة:

إنّنا في النّقد الاجتماعي - شأننا في ذلك شأن كل قراءة تتصل بما هو ضمني عندنا - لسنا جاهزين بـ "صفة طبيعية" لقراءة تاريخنا ولا لقراءة طابعنا الاجتماعي ولا لقراءة محيطنا العاطفي أو الأخلاقي الخاصّ لأنّ كل شيء محميٌّ بحواجز أمان تحتاج إليها المدرسة على وجه الخصوص لتنشئ الأطفال على الطابع الاجتماعي الخاص الذي تريده. وحينئذ من الصعب أن نساعد هؤلاء الأطفال على تكوين رأي نقدي عما يحيط بهم. ولهذا يمكن أن يكون النقد الاجتماعي - في مجموع دراسات التكوين – علامة انتقال إلى عصر آخر ليس هو عصر اندماج ذاتٍ هشّةٍ وإنّما هو عصر تحررها. ولهذا فإنّ من بين المهام الممكنة للنقد الاجتماعي مهمة قراءة النّصوص والموادّ المدرسية وتحليلها بكل ما فيها من خطابات حماية وألا تكون الغاية من هذا المعنى ممارسة لذة التهديم والوقوع في العدمية المؤدية إلى الشكل وإنما في تعلم بناء مسافة بين الذات والموضوع تتيح النظر المتحرر المجدي.

إذا ما تحقق هذا أمكن أن تتضح أهميةُ كتبٍ مثل مصنفات "دني دي روجمون[1] " و"مارط " التي تقدم للقارئ في وقت واحد الهويةَ

(١) هو كاتب سويسري معاصر Denis de Rougemont .

والحبَّ والعلاقات بين الأبوين في إطار طابع تاريخي ملموس، وفي الحاضر أيضا، وإذا ما تحقق هذا أمكن أن تُبيِّن بحوثُ أمثال "فيليب أرياس [١]" أو ميشال فيفال[٢]"... إنّ الحياة والموت ليستا جوهرين ساكنين وإنّ جميع النسبيات الكبرى سواء أكانت موجودة في الحاضر أم تاريخية من الماضي إنما تتجلى ثم توجد في النهاية من خلال ابتداع الأشكال : فالحكاية مثلا إنما تعمل حسب عدد من الوظائف الثابتة (على النحو الذي بينه "بروب[٣]") ولكنها تتطور أيضا عندما تصير عجيبة أو عندما تفتح البابَ أمام أسرار الواقع، وعندئذ ندرك أن الصّبيّة الذاهبة إلى الغابة[٤] أو زوجة ذي اللحية الزرقاء[٥] أو سندريلاّ[٦] التي ضاع حذاؤها إنما تعبر عن أشياء أهم وأكثر مما كنّا نظن عندما كنّا نقرأ القصص الطفولية الجملية في صبانا.

---

(١) Philippe Aries .

(٢) Michel Vovelle

(٣) من أشهر الشكلانيين الروس، نشر بنية الحكاية العجيبة سنة ١٩٢٨ Vladimir Propp .

(٤) كلها قصص أطفال .

(٥) قصة أطفال .

(٦) قصة أطفال .

وعليه فإنّ النقد الاجتماعي متعلق بعملية "تعليم"، وهذا التعليم لا يخص النصوص وحدها ، وإنما يخص أيضا كيفية القراءة: ينبغي أن نتعلم كيف نقرأ بطريقة أخرى: نقرأ النصوص ونقرأ كذلك حياتنا الخاصة وعلاقاتنا الخاصة بالعالم. والإنسان الذي يضطلع بالقراءة والتأويل ينبغي أيضا أن يكون مضطلعا بمسؤولية خطيرة وجديدة لا يمكن أن نسميها إلا لائكية بمعنى متحررة من جميع الممنوعات. وعلى هذا الأساس فإنّ المذهب الرومنسي مثلا يمكن أن يُعتبر متصلا بالأزمات الأولى التي شهدتها المجتمعات الليبرالية وكذلك بالأزمات التي أعقبت الثّورات في تلك المجتمعات و يمكن أن يمثّل هذا الفهم مدخلا لقراءة الحريّة واستقلال الرّأي، والمهمّة في هذا المجال لا حدود لها لأنّ تعلّم الحرّية لا ينتهي.

فالخطأ الأكبر متمثل في أن يُظنّ أنه يوجد في بعض الأماكن ميثاق نظريٌّ (فيه توصف كيفيةُ عمل الواقع وتُحلّل) وتطبيقيّ (أي سياسة لتطبيق ذلك الميثاق النظري) يمكن أن نجدهما في النصوص وبهما نختبر تلك النصوص ونتثبت فيها. لو كان مثل هذا الميثاق موجودا لصار جميع الناس - دون أن يعلموا - فلاسفة مثل سانت-سيمون أو ماركس. والواقع خلاف هذا وهو أن النصوص إنما

يُبحث فيها عما هو متعذِّر أو غير منتظر كما يُبنى فيها ما هو متعذّر أو غير منتظَر ، وهذا المتعذّر أو غير المنتظر منوط بمسؤولية الكاتب ولا شك، ولكنه لا يصير ذا معنى إلا بالقراءة وبتدخُّل القارئ الذي هو ذات واضحة اجتماعيا بصفة جزئية، ولكنها في الوقت ذاته عائمة ومحتاجة إلى فك رموزها: إن الأدب هو عملية كتابة وقراءة وهو جوهريا عملية تأويل و"تعليم" وقراءة علامات (على حد عبارة "فرنسواز قيار[1] " في حديثها عن فلوبير).

إذا كان النقد الاجتماعي مؤديا إلى تلاشي النص وجعله مجرد تابع أو متمّم لسلطة معرفية أخرى فإنّه يكون كارثة ثقافية، يكون ضارا ولا جدوى منه. ولكن إذا كان هذا النقد إسهاما في تأسيس النص باعتباره أحد المواضيع التي فيها يُبنى ردُّ فعل الإنسان إزاء الواقع وباعتباره أيضا أحد الخطابات التي يعبِّر فيها الإنسان عن منزلته بين الناس والأشياء والأحداث على أساس أن هذا الخطاب هو - على الأرجح - أقل الخطابات عرضة للفناء والتّلف، فإنّ هذا النقد يصير انتصارا حاسما على الحداثة.

---

(١) ناقدة فرنسية معاصرة .

لما كان النقد الاجتماعي قد وُلد عند أولئك الذين آمنوا بالتاريخ في معناه العام غير أنهم سرعان ما عمدوا إلى تحليله ونقده فإنه يحافظ على بُعْدٍ نضاليّ ولكن بطريقة غير منتظَرة وغير مبرمجة في بعض وجوهها. لا شك في أن النقد الاجتماعي يقول بأن كل شيء هو تاريخيّ واجتماعيّ وسياسيّ، وفي مقدمة ذلك النصوصُ التي تنشأ دائما في مكان محدَّد وزمان محدَّد. ولكن هذا النقد يقول أيضا إن هذا المكان وهذا الزمان هما دائما مجال غير معروف بصفة تامة ونهائية ، هما مجال غير الذي نحن فيه، مجال طوباويّ، وأنّ هذا النص ذا السلطات العديدة ينبغي أن يكون مدار الاهتمام الرئيس.

مراجع إضافية منتقاة

١- نصوص تأسيسيّة

- في الأدب .

Germaine de Staël, De la littérature (jamais réédité depuis le xx Siècle).

- عبقرية المسيحية .

Chateaubriand,Genie du christianisme, (Paris,Garnier-Flammarion,pleiade).

٢- بيانات النقد الاجتماعيّ .

- الأدب ، المجتمع، الإيديولوجيا (مقالات)

Littérature, Société, idéologie, N°1, Revue Littérature, ed Larousse 1972.

- النقد الاجتماعي (جماعيّ) .

Collectif : Sociocritique,(sous la direction de la Claude Duchet), Paris, ed Nathan 1979.

٣- نصوص نظريّة عن العلاقة بين الأدب والمجتمع

- المادية التاريخية والإبداع الثقافي .

Lucien Goldmann : Matérialisme historique et création culturelle, Paris ed Anthropos 1971.

- نظرية الرواية .

Georges Lukács : Théorie du roman. Paris, ed Gonthier 1963 .

- الأمير والتاجر .

Pierre Barberis, Le Prince et le marchand, Paris,ed Fayard,1980.

- الإله الخفيّ .

Lucien Goldmann, Le Dieu cache,
Paris, Gallimard,1956. □

- الكذب الرومنسيّ والحقيقة القصصيّة .

René Girard : Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, ed Grasset 1961.

- نظرية الرواية .

Georges Lukacs, Théorie du Roman, Paris, Denoël-Gonthier,1963,(coll " médiations") .

- بلزاك والواقعية الفرنسية .

Georges Lukács, Balzac et le réalisme français. Paris ed Maspero 1972.

• كتابات من موسكو .

Ecrits de Moscou, Paris, Editions Sociales,1974.

• رواية الأصول وأصول الرواية .

Marthe Robert, Roman des origines et origines du roman,Paris,Grasset,1972.

٤ - أمثلة من قراءات النقد الاجتماعيّ

• روني، رواية جديدة .

Pierre Barberis , René, un Nouveau Roman, Paris, ed Larousse 1972.

• قراءة رواية" الغيرة " لروب غرييي قراءة سياسية .

Jacques Leenhard : Lecture politique du Roman "La jalousie " d'Alain Robbe-Grillet, Paris, ed Minuit 1973.

• الأحمر والأسود ، الرواية الممكنة .

Geneviève Mouillaud : Stendhal: le Rouge et le noir, le roman possible. Paris ed Larousse 1973 .

البحث الخامس
النقد النصّانيّ

بقلم: جيزال فلنسي

النقد النصّاني
بقلم: جيزال فلنسي[١]

مقدمة :

ارتبط انبثاق النقد النّصّاني بتطوّر مباحث أخرى مثل علم السّلالة الأدبيّ الذي أنشأه الشّكلانيون الرّوس خلال دراسة الحكايات العجيبة لتجميع التراث وتصنيفه وتمحيصه،وكذلك اللسانيات التي كانت عندهم ذات مكانة مركزية، وهذا ما أثّر في مفهوم الأدبية تأثيرا.

ويقوم هذا النّقد - قبل كل شيء - على اعتبار الأثر الأدبي نظاما أو منظومة من العلاقات. وفي البداية أكّدتْ المناهجُ النقدية الجديدة حداثتَها بـ "عودة إلى النّص"، وهذا ما يظهر في القولة التّالية لجيرار جنات:

"لعل النّقد لم يصنع شيئا ولا يستطيع أن يصنع شيئا ما لم يقرر - بكل ما يعنيه القرار- أن يعتبر أنّ أي أثر أدبي أو أي جزء من أيّ

---

(١) هي Gisèle Valency أستاذة في جامعة كاين (Caen) بفرنسا وهي مختصّة في تحليل الخطاب وفي علم دلالة النّصوص .

أثر أدبي إنما هو نصٌّ قبل كلّ شيء، أي هو نسيج من الصّور يتشابك فيه عصر الكاتب (أو حياته بالعبارة المألوفة) أثناء الكتابة وعصر القارئ (أو حياته) أثناء القراءة وذلك في المجال ذي المفارقة الذي هو الصفحة والكتاب" (من كتابه : "صورII"[١]).

ولكن جميع منظومات العلامات سواء أكانت لسانيةً أم غير لسانية (مثل فن الرسم وفن الهندسة المعمارية وغيرهما) ليس لها سوى أداةِ تأويل واحدة وهي اللغة. فاللغة هي أداة الوصف والاكتشاف الدلاليّن ، وهذا ما أكده "بنفنيست"[٢] في مصنفه الذي عنوانه "قضايا اللّسانية العامّة"[٣].

وقد اشتهرت اللّسانياتُ بكونها علما عسيرا لكونها أقرب إلى الأدب من تلك النماذج العلمية التي أرادت الدّراساتُ الأدبية الاستحواذَ على دقّتها، ولكن بالنسبة إلى اللّسانيات ذاتها يعدُّ العلمُ الأفقَ أو الهدف الأقصى المرغوب فيه أكثر مما هو نظام جليّ يمكن التحقُّق منه. ثمّ إن اللسانيات تتضمن اتجاهات عديدة (مثل علم

---

(١) العنوان الأصلي هو Figures II .

(٢) هو Emile Benveniste لساني فرنسي معاصر .

(٣) العنوان الأصلي هو Problèmes de linguistique générale .

العلامات وعلم الدلالات وعلم النحو التركيبي وعلم دراسة الدّوالّ وغيرها). كما أن إدراج هذه العلوم في حقل الدراسات الأدبية قد ازداد اتساعا وكثرة. ولهذا لا مجال للعجب إذا ما رأينا التشابك الهائل للمباحث المعتمدة في النقد النصّاني. وفي تطور الدراسات النصّانية لعب ثلاثة لسانيين دورا جوهريا وهم:

- فرديناند دي سوسير[1] الذي اعتبر أنّ نظرية العلامة هي أساس البحوث في النص والقصيدة باعتبارهما هياكل ومنظومات مستقلة نسبيّا، ومصنفه " دروس في اللّسانيات العامّة[2]" لا يثير مسألة الأدب وإنّما يضع أسس علم العلامات.

- رومان ياكبسون[3] الذي اهتم في دراساته بعلم الأصوات وبوظائف الكلام. وقد فتح مجال دراسات جديدة عن الشعرية والإنشائية والاستقلال النسبي لما هو أدبي.

- إميل بنفنيست[1] الذي جعل مفهوم الذات في مركز تصوّره للكلام. وقد انتهى إلى الخطاب المتبادل بين طرفين وإلى الأجناس

---

(١) هو Ferdinand de Saussure .

(٢) العنوان الأصلي هو Cours de linguistique générale .

(٣) هو Jackobson لساني أمريكي من أصل روسيّ .

الأدبية محدَّدَةً من جهة صلتها بالخطاب ، وهو الذي أتي بجديدَيْن هما الإنشائية المقارنة وبرغماتية القراءة(أو ذرائعيتها النفعية).

وقد عمل هؤلاء الأعلام الثلاثة من وجهة نظر سُمّيت بالوجهة " البنيوية".

وبعد ذلك تتابعت التعديلات والتدقيقات الخاصة بالمذهب البنيوي. ولاجتناب التضخم الذي شهده هذا المصطلح يكون من المجدي - بلا شك - أن نذكّر بموضوع المذهب البنيوي كما حدده " كلود لفي شتراوس(٢) " بقوله: إن موضوع العلوم البنيوية هو ما يتسم بسمة المنظومة ". وفي سنة ١٩٦٨ ظهر مصنف جماعي عنوانه "ما المذهب الهيكلي(٣) ؟ " فيه اعتراف بأن النظرة الشاملة صارت نظرة وجيهة. ولكن بما أنّ لسانيات " سوسير" قد أوجدت طريقة جديدة في طرح المشاكل داخل العلوم المعنيَّة بدراسة العلامة فقد وجب أن تكون هذه نقطةَ انطلاقنا لفهم المناهج والرّهانات في الدّراسات النّصاّنيّة.

---

(١) هو Emile Benveniste .

(٢) هو Claude Levi Strauss عالم سلالة فرنسي معاصر .

(٣) العنوان الأصلي هو Qu'estce que le structuralisme? .

مفهوم البنيويّة عند سوسير:

لم يستعمل سوسير قط هذه الكلمة التي كثيرا ما تُذكَر للإحالة على بحوثه. لقد كان المفهوم الجوهري عنده هو مفهوم النظام[1]: فاللغة نظام ، وهو ما يفهم من قوله: "إن اللغة نظام لا يعرف إلا النّظام الخاصّ به". ومصطلح "المذهب البنيويّ[2]" لم يظهر إلا بعد ذلك في "حلقة براغ اللّسانية " شأنه في ذلك شأن جملة المناهج النابعة من تصور اللغة باعتبارها منظومة برّرتْها المبادئُ الّتي وضعها سوسير بقوله: "يجب الانطلاق من الكل المتماسك لنتحصّل بواسطة التحليل على العناصر التي يتضمنّها".

إن العلامة في نظر سوسير اعتباطية أي إنه لا وجود لعلاقة ضرورية بين الدّال (وهو صورة اللّغة مسموعة) والمدلول (وهو الحاصل من تفصيل مكونات الدال وإدراك ما يحيل عليه). ولكن إذا كان الدال محدَّدا فعليا لكونه صوتا موجودا بالفعل فإن المدلول لا يحيل على شيء موجود في العالم بالفعل ولا يرجع إليه وإنّما هو يوجِد احتمالات من المعنى والمرجعيّة. ومنطلق النّظرية كلّها هو

---

(١) المصطلح الأصلي هو Système .

(٢) ما يعرف بـ Cercle linguistique de Prague.

خطية الدّال المتّصلة بهيكل اللغة الإنسانية ذاته : فالإنسان عندما ينطق لا يمكنه أن ينطق في الآن الواحد إلا بصوت واحد (أي بحرف واحد) لذلك فإن " السلسلة المنطوقة" مكونة من تتابع هذه الأصوات التي كلٌّ منها في ذاته مغايرٌ للآخر. ولكن هنا يُطرح المشكلُ التّالي : كيف لنا أن نميّز بين صوتين مختلفين في نطقين مختلفين للصوت الواحد؟ (فقد يُنطَق حرفٌ ما نطقين مختلفين في جهتين من بلاد واحدة). من هنا بالذات ظهر مفهوم أساسي لكل الدراسات الشكلية اللاحقة، ومن هذا المشكل الذي يبدو في الظّاهر نائيا عن الدّراسات الأدبية سيولد المعنى الحديث لمفهوم " البنية".

يتم التمييز بين ظاهرتين بالاعتماد على معيار التمايز : وبخلاف ما عليه الأمر في عملية التلفظ ، فإن ظاهرتين مختلفتين تُمكّنان من التمييز بين كلمتين مختلفتين: من ذلك على سبيل المثال " ساحب" و"صاحب" أو "ظن" و"ضن"... ويُستنتج من هذا أن هذه الظاهرة اللغوية ليس لها تعريف جامع مانع وإنما هي لا تُعرَف إلا بالتباين أو الاختلاف مع التنبيه هنا إلى وجود نظام "متضمن" وهو "الكلمة" التي تبرز وحدات النظام " المتضمن " الذي هو الظواهر الصوتية.

والظاهرة الصّوتيّة عند سوسير هي أصغر عنصر في مكونات الشبكة المنطوقة وهي تعني عنده شيئا مجردا يتمثل فعليا وفق تغييرات تكون بحسب اختلاف طرق النطق كما يتمثل وفق اختلاف موقعه في المقطع الصوتي. وقد لاحظ " سوسير" أنّ "الصّوتم" "ب" مثلا لا يوجد في الكلام الذي ليس فيه تمييز بين نطقين مختلفين لهذا الصوتم (بحسب ما إذا كانت تسبقه حركة أو تتبعه). وهذا التّدقيق ليس وصفيا فحسب وإنما هو يمكّن أيضا من بناء نظام بالاعتماد على وحدات لم تتحقق البتة بصفة فعلية في اللّغة. وهذا هو التقاطع النظري الذي عليه سيقوم المذهب الهيكلي: تقاطع بين المثال الذي هو دائما مثال مجرد وتحقيق هذا المثال وهو دائما إنجاز خاصّ ملموس.

وبعد سوسير ازدادت الخطابات النقدية حيوية لكونها قد ازدادت اتصالا بالحوار المتصل بالمذهب البنيويّ وآثاره الأدبية. وقد ظهر هنا شقّان: شق معارض وآخر مؤيد. أما المعارضون فيقدمون الحجج التي نلخصها إجمالا على النحو التالي :

- إنّ المذهب البنيويّ يزعم تحليل الأثر دون اهتمام بنوايا الكاتب، في حين أن الأدب هو أثر فردي ، أي من وضع فرد واحد

ولهذا ينبغي أن يدرس في صلته بحياة صاحبه الخاصّة وبأخلاق عصره. وردّا على هذا الاعتراض اتهم النّقدُ النّصّاني أصحابَ هذه الحجة بأنهم يعتبرون الأثر الأدبي تعلّة لأشياء خارجة عنه(أكثر مما يعتبرونه نصّا يجب أن يكون وحده مدار الاهتمام والدراسة، وهو الأصل عادةً في المنهج العلميّ).

- إذا تمسك الدّارس بدراسة هيكل الآثار الأدبية فإنّه لا يبرز منها إلاّ ما هو مشترك بينها، وبذلك يغيب عنه ما يميِّز بينها وخصوصا ما يميِّز بين عمل أدبي رفيع وعمل أدبيّ وضيع.

- إنّ وصف الأثر عند البنيويين إمّا أن يكون مبتذلا(وذلك عندما يجد الدّارس أشياء يمكن أن يتبيّنها أي قارئ بمجرد قراءة بسيطة) وإما أن يكون اعتباطيا بسبب التعميم وإخضاع كل الآثار لعوامل واحدة.

وينبغي تذكر الظرف التاريخي الذي اتضح فيه النقد النّصّاني حتى يُفهم السببُ في كون أعمال الباحثين في ذلك العصر الذي فيه بلغ المذهبُ البنيويّ قمّته قد كانت في الغالب مدار مجادلة دفاعية أي متصلة بالخطاب التبريري الذي ميز ذلك العصر مع جرد من النتائج بقي صالحا حتى بعد ذلك بعشرين عاما.

وعلى أية حال فإنّ الأسلاف المعتَرَف بهم في هذا المذهب قد صاغوا التحذير التالي : إنّ مقترحات جماعة "حلقة موسكو" بين ١٩٢٠ و ١٩٢٥ إذا أعدنا قراءتها اليوم وجدنا أنها ما زالت مصدر إدهاش لما فيها من قضايا مطروحة ذات طابع ما زال نشيطا حتى عصرنا هذا.

الشكلانيون الروس وتعريف النقد النصاني:

يدين الشّكلانيون الروس بأول مصنف في هذا المبحث لـ "أسيب بريك[١]" الذي اهتم بـ "تطوير اللّسانيات والشّعرية". وكان قد أكد الوجه اللّساني في الشّعر بقوله:"إن اللّغة في الشّعر هي الأفضل للدّراسة لأنّ القوانين البنيويّة والمظهر الإبداعي للغة يجدها الدارس في متناوله داخل الخطاب الشعري أكثر مما يجدها في الكلام اليومي" (رومان ياكبسون:" نظرية الأدب[٢]").

وعبارة "الشكلانية" ذاتها قد وضعها أولئك الذي أرادوا الحطّ من تلك المحاولات والتنديد بكل تحليل للوظيفة الإنشائية في الكلام. ولكن "البحث المطّرد عن القوانين الداخلية في الفنّ الشّعري" لا

---

(١) هو Ossip Brik من أعلام الشّكلانيين الرّوس .

(٢) كتاب جمع فيه تودوروف أهمّ نصوص الشّكلانيين الّروس (١٩٦٥) .

يزعم أنّه يلغي " علاقات هذا الفن بالقطاعات الأخرى في الثقافة وفي الواقع الاجتماعي ". بمعنى أنّ البحث عمّا هو داخلي في النص لا يمنع من الاهتمام بما يلزم ممّا هو خارج عنه" (من المصدر السالف الذّكر). ومنذ ذلك الوقت صار سوءُ التفاهم هذا المدارَ الرئيس الذي حوله سيبرّر الشّكلانيون الروس أمورهم ويدافعون عن أنفسهم.

يرى الشّكلانيون الروس أن" المجموعة الأدبية " تختلف عن "المجموعة التّاريخية" بكونها ذات ضرب من الاستقلال خاصّ : إنها إرثُ أشكالٍ ومعايير ثقافية مختلفة تشمل البناء السّردي كما تشمل مختلف الطرق العروضية. وهذا الاستقلال يتيح التفكيرَ في الأدبية. وفي هذا المعنى قال "إيخنباوم[١] ": " إن ما يميزنا في نظرية " المنهج الشكلي " هو الرغبة في إنشاء علم أدبي مستقل انطلاقا من خصائص المواد الأدبية وحدها (...) لقد أكدنا أمرا أساسيا ومازلنا نؤكده وهو أنّ موضوع العلم الأدبي ينبغي أن يكون دراسة الجزئيات الخاصة التي تميز المواضيع الأدبية من أية مادة أخرى. وقد أُعطيتْ هذه الفكرةُ صياغتها النهائية على يدي ياكبسون في بحثه " الشعر

(١) هو Eikhenbaum من أعلام الشّكلانيين الرّوس .

الروسي الحديث" حيث قال: "إنّ موضوع علم الأدب ليس الأدب وإنما هو الأدبيّة[١]، أي ما به يكون نصٌّ ما أثرا أدبيا".

هذا البحث عن الخصائص في ذاتها هو الذي يحدّد موضوع الشّكلانيين ويميّز مبحثهم من مباحث أخرى قد تكون قريبة من نشاطهم ومتصلة به. ثم إنّه بحث يستند إلى طائفة من الحجج عليها ستعتمد فيما بعد كلُّ الدراسات المنتسبة إلى النصّ وهي التالية:

- **أولا**: الأسلوبية : إن الإحالة على معيارٍ لا تمكّن من تحديد قيمة أسلوب معين لأنّ المعيار ليس معروفا بصفة حقيقية. وفي هذه النقطة قال " فينوغرادوف[٢]": " لكي نضبط العلاقات الموجودة سواء بين العناصر اللسانية أو بين وظائفها في أسلوب كاتب من الكتاب القدامى ينبغي أن نعرف معايير الاستعمال العامة لهذه الكلمة أو تلك في ذلك العصر وأن نعرف تواترَ استعمال مختلف الأشكال التركيبية " وهذا يفترض " بحوثا لغوية طويلة المدى. وفي هذه الحالة لا يمكن أن يكون الأمر إلا تمثيلا وتعميما "(فينوغرادوف: " مهامّ الأسلوبية[٣]").

---

(١) المصطلح الأصلي بالرّوسيّة هو Literatunost .

(٢) هو V.Vinogradov من أعلام الشّكلانيين الرّوس .

(٣) العنوان الأصلي هو : les taches de la stylistique .

ولسبب شبيه بهذا فإنّ وجهة النّظر الأسلوبية لم تُعتمد في الدّراسات النّصانيّة إلا بصفة هامشيّة: فالأسلوبية تضع معيارا مشتركا هو الذي يُفترض أن يتحقّق في الكلام العاديّ ثم تقيس عليه وجوه اختلاف "الأسلوب " في الأعمال الأدبية. وهذا التصور مخالف للفكرة القائلة بأن النص مركزي. والإنشائية المقارَنة تعتمد على التحاليل الأسلوبية لكنها تُدرجها في نظام، ومصطلح النقد النّصّاني ذاته لم يُستعمل هنا إلا بتحفُّظٍ. والبحوث المقدَّمة هنا غيرُ مندرجة فيما يدل عليه ما يسمى عادة بالنقد حيث يغلب الاهتمامُ بالحوار بين الكاتب والناقد.

- **ثانيا** : التاريخ الذي حيل بينه وبين دراسة النص بحجة يتكرر فيها تفكير قديم وهي التالية : "إنّ وسطا (تاريخا) معينا يزول في حين أنّ الوظيفة الأدبيّة التي أوجدها ذلك الوسط تبقى، وهي لا تبقى أثرا حيّا من الماضي فحسب ، وإنّما هي تبقى أيضا طريقة محافظة على دلالتها كاملةً خارج صلتها بهذا الوسط الذي أوجدها" (من بحث إيخنباوم سالف الذكر).

وبهذه الطريقة نقرأ أعمال هوميروس مثلا.

- **ثالثا:** برفضها علم النفس وفكرة أسبقية الصورة صارت نظرياتُ تلقّي النصّ الفنّي معتمدةً على بناء الهيكل. وهذه النّظريات التي جُعلت فيما بعد مضادة للمذهب البنيويّ لعل صياغتها لم تكن لتتمّ لو لم توجَد النظرياتُ الشكلية التي سبق لها أن رفضت كل تصوف في الفن لكونه في الحقيقة أمرا يسيرا وبذلك حررت حقل الدراسات في هذا المبحث.

ومن المبادئ الهامة في بحث " الأدبيّة" اهتم الشّكلانيون بالتكرر وبالنبرة باعتبارهما من طرق البناء السردي. وقد صاغ "شكلوفسكي[(١)]" الفرق بين "الخطاب" القصصيّ باعتباره بناءً و"الخبر "باعتباره المادة الأولية من القصّة، وبّين في نهاية دراسته روايةَ " تريسترام شندي [(٢)]" لـ " شتارن[(٣)]" أن البناء ذاته في الرواية ينبغي أن يكون مدار اهتمام أكبر وهذا ما يظهر في قوله: "إن الوعي بالشكل الحاصل من تغييره يمثل جوهر الراوية ذاته." ثم وسّع هذه الفكرة بقوله: "إنّنا نخلط في الغالب بين الخطاب ووصف

---

(١) هو Chklosvski من أبرز الشكلانيين الرّوس .

(٢) العنوان الأصلي هو Tristam Shandy .

(٣) هو Laurence Sterne (١٧١٣-١٧٦٨) روائيّ انجليزي .

الأعمال القصصية أي بين الخطاب وما أقتُرح تسميتَه بالخبر. والواقع أنّ الخبر ليس سوى مادة أولية في خدمة صياغة الخطاب، وعلى هذا الأساس فإنّ الخطاب في "أوجين أونقين[1] " ليس هو قصة البطل مع "تاتيانا" وإنّما هو صياغة هذه القصة في شكل خطاب، وهي صياغة تحققتْ بفضل استطرادات اعتراضية. إن الأشكال الفنية تفسَّر بضرورتها الجمالية ولا تفسر بدافع خارجي آت من الحياة العملية. وعندما يخفّف الفنانُ من سرعة وتيرة الأعمال في الرواية (ويكون ذلك بمجرد تحويل فصول من مواضعها لا بإقحام عناصر أخرى منافِسة) فإنّه يتبين القوانين الجمالية الّتي عليها تقوم طريقتنا التركيب."

وقد اتضحت من بحوث الشّكلانيين ثلاثة اتجاهات هي التالية:

- دراسات للقصة تعتمد على السلالة الأدبية وعلى العلاماتية (علم العلامات).

- محاولة إبراز خصوصيات الكتابة الإنشائية بواسطة العلامة اللسانية.

- الدراسات السردية المتصلة بالإنشائية المقارنة وبعلم البلاغة.

---

(١) الأصل هو Engène Onéguine .

١ـ تحليل القصص تحليلا بنيويا :

فلاديمير بروب وشكل الحكاية :

إنّ علم السردية المعاصر وخصوصا تحليل القصص تحليلا بنيويّا قد تأثر تأثرا كبيرا ببحوث فلاديمير بروب في مجال الحكاية العجيبة. إنّ التّعبير الشعبي - الذي هو في أصله من التقاليد الشفوية - خاضع لقوانين تحدّد نظام القصّة فيه، والحكاية الشّعبية تقع بين الأسطورة والشّعر الملحمي على أساس أنّ الأشكال والمحتويات تُطوّر معا. ولهذا فإنّ المشروع الشكليّ لدراسة "بنية الحكاية" لا يتعارض مع المنظور التاريخي بل العكس هو الصحيح : ففي هذه "القصة الطويلة" يتيح التحليل البنيويّ إقامة مقارنات ذات مبررات مقبولة. وهذا التحليل ينبغي أن يتمّ بتفكيك الحكاية بحسب الأجزاء التي تكونها، وخلافا للتقليد الشعبي السائد، لم يخلط " بروب" مواضيعَ الدراسة (التي هي دراسة بناء الشكل وتركيبه) بـ " المحتويات " أي بالمعطيات المرويّة المدروسة. والخطاب في الحكاية ذاتها وكذلك المكونات السردية التي يتضمنها أمورٌ لا توفّر للدّارس ثوابتَ الحكاية العجيبة لأنّ هذه المعطيات شديدة الغموض في نظر " بروب " أو هي متبدلة لكونها تتجسم بأشكال بالغة الاختلاف بين الحكايات العجيبة. ولهذا اعتبر الثوابت إنما توجد في تنظيم الأعمال التي منها تتكوّن القصّة. ومادة

الأعمال تتميز بكونها مقاطع سردية، وهي تمثّل وظائف متتابعة تكون شخصياتٌ معنيَّةً بها (ابتعاد، منع، خرق المنع، تلقي شيء سحري، عودة... إلى آخر الوظائف).وقد أحصى "بروب" في القصص الشعبية العجيبة إحدى وثلاثين وظيفة، والشّخصيات التي تضطلع بها يمكن أن تلعب أدوارا عديدة. والوظيفة هي التّي تحدّد منطقَ تقسيم الأعمال: فالحدث الفلانيّ يؤدي وظيفة الابتعاد مثلا، والحدث الآخر يؤدي وظيفة "منع" أو "خرق" أو "زواج" وهكذا. وبعد ضبط الوظائف السردية وقائمة الأدوار تُتَدبّر الحكايات الشعبية فيتّضح أن كلاّ منها تُحقّق بعضَ هذه الوظائف ولكنها لا تستوفيها كلّها. وفي هذا يظهر المبدأ البنيويّ في الدّراسة: لا تظهر جميع الوظائف في قصّة واحدة، وحتّى ما يظهر منها إنّما يحترم النظام الإجمالي للوظائف المضبوطة، وعلى هذا النحو تصير الحكايات تفريعات أو تفريعات ملموسة من نظام مجرَّد أو من منظومة تحتية مجرّدة ذات هيكل قائم على ثنائيات متضادة (مثل المنع وخرق المنع) تحكم تقدم السرد. وقد اتُّهم "بروب" بأنّه " أهمل الشكل وغلّب المحتوى"، والحقيقة أن ما أبرزه هو شكل المحتوى وذلك عندما عرض تتابع الوظائف في بناء تركيبي معين وخصوصا عندما ردّ جملة الحكايات إلى نموذج تحتيّ

مجرد لا يتحقق كله أبدا. وبهذا ينفصل مفهوم البناء (القائم على مفهوميْ المنظومة والتلاؤم بين المادة والهيكل) انفصالا واضحا عن الممارسة المشوشة القديمة التي تعتبر أنّ " هيكل " النص هو خطته.

غريماس[1] : القصّة وعلم العلامات

تقوم بحوث " قريماس " في السرد على إعادة نظر نقدية في أعمال "بروب" وعلى تنزيلها في وجهة نظر محددة هي وجهة نظر العلامية والبنيويّة: فالنص عنده معطى ملموسٌ، ، ودارس علم العلامات يجب أن يحلّل ويدرس " نظام الدلالات في تركيبها التعبيريّ " أي أن يدرس المقاطع السردية ونظامَها". ولدراسة " الخطابات السردية" صاغ " قريماس " علم دلالة أساسيا " و"نحوا أساسيا"، وفي عرضه العلاميّ ظهر مستويان بيّنان منفصلان هما : مستوى "عرض الدلالات" التي تتم في مستوى المنطق الدّلاليّ(فكّ رموز الدّلالات)، ومستوى "نحو سرديّ" ينتسب إلى مستوى استدلالي يكون فيه الانتقال من عنصر إلى آخر، فالأدوار أو الوحدات الحدثيّة الأوّلية (مثل انقسام الفاعل إلى ضربيْن مساعد ومعرقل) إنّما تكشف في "السّطح " ضروبا من الثنائيات الدالة التحتية : فالفواعل تضطلع

---

(١) هو A.J. Greimas من أعلام علم السّرد المعاصرين .

بوظائف محددة في إطار هياكل ثنائية ومتضادة وهذا ما يُفهم من قول "قريماس " التالي: "إنّ النظام السردي لا يكون في مستويَيْن وإنما يكون في ثلاثة مستويات واضحة هي الأدوار (من حيث هي وحدات حدثيّة أوّليّة متوافقة مع الحقول الوظيفيّة المنسجمة) تدخل في تركيب نوعين آخرين من الوحدات التي هي أوسع هما : "الممثلون" الذين هم من وحدات الخطاب و"الفواعل" وهم من وحدات الخبر "(" في المعنى"[1]).

٢ـ نظرية النص الإنشائي : الوجه الإنشائي من المذهب البنيويّ

أسّس "ياكبسون" الإنشائية انطلاقا من مبدأ لساني، وقد تجاوز مرارا الحدود التي يُفترض أن يقف عندها الباحثُ "الإنشائي"، فجمع أكثرَ أشكال الأدب حياة (على حد عبارة "بارت") وهي : تعدد المعاني والاستبدالات ونُظُمها ودراسات اختلالات اللّغة وشفرات الصور المجاز والكناية، وبحوث الصوتيات والدّراسات الإنشائية.

---

(١) العنوان الأصلي هو : Du sens .

الوظيفة الإنشائية:

قال ياكبسون: " إنّ سماتٍ إنشائيةً عديدة لا تتعلق بعلم اللّغة فحسب، وإنّما تتعلق أيضا بجملة نظرية العلامات أي بعلم العلامات" (من فصل له عنوانه: "اللّسانيات والإنشائية" وقد جاء في كتابه الذي عنوانه : "محاولات في اللّسانيات العامّة[1])" .

إنّ الإنشائية جزء من علم اللسانيات باعتبار " أنّ الكلام ينبغي أن تُدرَس جميعُ تنوُّعاته ووظائفه "على حد عبارة "بريك ". وعلى هذا الأساس فإنّ "الإنشائية" ليست مجرّد مجال يمكن أن تُطبّق فيه النّظرياتُ اللّسانية، لأنّ الشّعر "ضرب من الكلام". وقد ظهر هذا التّضامن في تقديم " ياكبسون " حيث اعتبر الوظيفة الإنشائية إحدى الوظائف الست المتصلة بالعوامل التي تكوّن التواصل، والنّص إنّما يستمد خصائصه من تراتب هذه الوظائف كلها لا من استئثار أحداها بالأهمية.

إنّ الوظيفة الإنشائية "متعلقة – بالتأكيد- بالإبلاغ الذي يكون لحسابها الخاص". فما هو العنصر الذي يكون حضوره ضروريا في كل عمل إنشائي ؟ وللإجابة عن هذا السؤال ذكّر " ياكبسون "

---

(١) العنوان الأصلي هو : Essais de linguistique générale .

بمبدإ المحوريْن الذي عرضه "سوسير": إنّهما محور التّزامن (أو محور الانتقاء) ومحور التّتابع (أو محور التّركيب). وقد سمّى الأول بالمحور النّموذجي وسمّي الثّاني بالمحور التّركيبي، والعلاقات التّركيبية عواملُ ملاحظَةٌ في الجملة في حين أن العلاقات النّموذجية تبدو مجرد إمكانيات افتراضية على محور الانتقاء، وهو ما يتضح بالمثال التالي:

" إذا افترضنا أن "طفلا " هو موضوع بلاغ أو خطاب ، فإنّ مستعمل اللغة يقوم بعملية اختيار، أي انتقاء بين مجموعة من الأسماء الموجودة والّتي هي متشابهة تقريبا مثل طفل ، صبيّ ، غلام ... ثم عندما يُسند إلى هذا الطفل فعلا فإنه يقوم بعملية اختيار بين مجموعة أفعال متشابهة مثل " نام، رقد، نعس ... ثم بعد ذلك يركّب هاتين الكلمتين المختارتين في سلسلة كلامه أي في بلاغه أو خطابه".

والانتقاء يتم على أساس التعادل والائتلاف أو الاختلاف والترادف أو التضاد. أما التركيب فيتم على أساس التجاور(أي تجاور مكونات البلاغ اللغوي المخصوص). "والوظيفة الإنشائية تُسقِط مبدأ التعادل الذي في محور الانتقاء على محور التركيب "وبهذا يسمو التعادل إلى مرتبة " طريقة في تكوين المقطع".

النقـــد الاجتماعي
بقلم: بيار بربريس[1]

مقدمة

ما النقد الاجتماعي؟ هذه العبارة – من حيث هي مصطلح – حديثةُ عهد بالظهور، ولكنها ذات معنى محدد دقيق كما سنرى لاحقا. أما فكرة النقد الاجتماعي بالمعنى الأوسع الذي كان لها في السابق فهي فكرة قديمة اقترن ظهورُها بحركة نشأة العلوم الاجتماعية وببروز التفكير في التفاعل بين الواقعيْن الاجتماعي والثقافي.

الواقع أن فكرة "تفسير" الأدب والظاهرة الأدبية بواسطة فهم المجتمعات التي تنتجهما وتتلقاهما وتستهلكهما فكرة عَرَفت عصرَها الذهبي في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر، وكان الناس آنذاك مقتنعين بأنهم اكتشفوا سرّ سيرِ المجتمعات وحركتها وذلك بالانطلاق من المثال الفرنسي الذي صار أكثر قابلية للقراءة بعد الثورة الفرنسية[2]. ذلك أنّ هذه الثّورة قد وضّحت – فيما يبدو– أمورا

(١) هو: Pierre Barbéris أستاذ الأدب الحديث بجامعة Caen .

(٢) هي: ثورة ١٧٨٩.

النظر في مبدإ خطية الدّال (وذلك في بحثه " ستّة دروس عن الصوت والمعنى[1]") حيث قال : "ينقسم الصوتم إلى وحدات بيِّنة " أو إلى سمات (إنه مجموعة من السمات مثل (مهموس/ مجهور، وخيشومي/ فموي...). فالصوتم إذن ليس وحدة بسيطة وإنما هو وحدة مركبة، ولهذا " ليس الصوتم هو الوحدة الدّنيا التي لا تتجزأ أو القائمة على التّمايز وإنّما الوحدة الدّنيا هي كل خصيصة من خصائصه المميّزة ". وشأن كلّ علامة لسانيّة فإنّ الصّوتم الذي هو أصغر وحدة في الدال يتصرف في محورين متكاملين هما محور التّزامنات ومحور التتابعات. إنه أصغر عنصر ينبغي أن تهتمّ به الإنشائيةُ وإلا فإنها لا يمكن أن تدرس الصوت إلا من زاوية الانطباعات التي هي زاوية ذاتية. ولقد كانت طريقة "ياكبسون" حاسمة في وضوحها ودقتها: إنّها تبني نظرية الترابط بين اللسانيات والإنشائية. وسيكون النموذج الصّوتمي فيها هو محمل الوظيفة الإنشائية.

وإضافة إلى هذه النتيجة النظرية وإلى المبدإ المنهجي الحاصل منها (والمتمثّل في البحث عن العنصر الذي هو أكثر أهمية للمنظومة) فإن الخصائص التي تميز العلامة واعتباطية العلامة وخطية الدال كلها أمور

---

(١) العنوان الأصلي هو Six leçons sur le son et le sens .

ذات نتائج هامة.إن النّقد الإنشائي ذو المنحى النصّانيّ (وهذا المنحى سابق لأعمال سوسير باعتباره معبَّرا عنه بوضوح كبير في نصوص "مالرمي "و فاليري مثلا) فاعل في العلاقة بين تعليل العلامة واعتباطيتها: فالإنشائية تسجل اعتباطية العلامة وخطية الدال بطرح مسألة ضرورة تعليل العلامة وانفصام العلاقة بين الدال والمدلول. ومن هنا يبطل المبدأ العام للإعتباطية عن طريق منظومات مختلفة تثير تعليل العلاقة بين الدال والمدلول، وهذا يعني في الحقيقة تعليل الدال، وقول "سوسير" "هذا يبدو مشروعا خصوصا بعد نشر دفاتره الخاصة بالجناسات ، أي الخاصّة بكلمات عديدة تُبدَّل بعض حروفها أو مواضعها فيكون الحصول على كلمات جديدة.

جناسات " سوسير " والعلامة في الشعر.

لقد أبرز" جون ستاروبنسكي" وجها بقي مجهولا من بحوث "سوسير" حتى ذلك الوقت وذلك عندما نشر كتابا بعنوان" سوسير وسوسير" (أو "السوسيران[1]") وقد تمّ له هذا بعد نشر" دروس في اللسانيات العامة" بزمن طويل. ورغم أن "سوسير" قد أسس اللّسانيات على اعتباطية العلامة وبالتالي على سمة الصدفة والاتفاق في

---

(١) العنوان الأصلي هو: Les deux Saussure .

العلاقة بين الدال والمدلول، فإنه قد اهتمّ بنوع آخر من التعليل في هذه العلاقة: إنّه تعليل التّسلسل وذلك من خلال نصّ مكرّس لعشتروت حيث يتكرّر اسمها بإلحاح كبير منثورا في عدّة سلسلات صوتية. وبظهور هذا التعليل الخفيّ لا تقع إعادة النظر في اعتباطية العلامة فحسب، وإنّما تقع إعادة النظر أيضا في خطية الدّالِّ، لأنه، في ما نرى، إذا كان اسم عشتروت يظهر في مقاطع خطية شبه منظّمة فهذا إنما يكون في مستوى آخر من النص وذلك بواسطة استخراج مقاطع تبدو غير ذات نظام.

وقد أثار نشر دفاتر الجناسات (في زمن بلغت فيه البنيويّة أوجها) تفكيرا في "تجاوزات الدال" وفي "غلوّ العلامة ". وكان مدار هذا التفكير تبديل مركز الاهتمام الذي يمكن أن يحرر العلامة الإنشائية. لقد أراد النقد أن يستفيد في مبحثه من جميع النتائج المادية الحاصلة من الدراسات الهيكلية، والنتائج المادية هنا مقصود بها "المواد الأولية الصوتية ". والتحاليل الهيكلية للقصة (التي هي ذاتها قائمة على تقسيم "مادة المحتوى") كانت عرضة للنقد بالقدر الذي انتُقِدت به الأسلوبية أو ربما أكثر. وقد عبَّرتْ عن هذه الشواغل بحوثٌ عديدة

منها أعمال "جوليا كريستيفا" وجماعة "تبادل"[١] وجماعة " "على حاله[٢]". وفي بحثها الذي بعنوان "علم العلامات "[٣] اقترحت جوليا كريستيفا قراءة النصوص قراءة منضدة. وهي قراءة تتمثل في كشف الصواتم التي ترد مبعثرة في النص ولكن جمعها يكوّن الكلمة - الموضوع. وتعتمد هذه البحوث على علم النفس التحليلي وعلى ظهور الكلمة الخفيّة المعبِّرة (إن شئنا) عن "رجوع المكبوت". ولهذا فإن الجناسات هي في الواقع ضروب من اللاّنظام، وقد شحذ نشر دفاتر "سوسير" البحثَ الإنشائيَّ الخاص بالعلامة، ولكنه أثار - في الوقت ذاته - ضروبا من اللبس : فإذا كانت العلامة عند " سوسير " ليست اعتباطية وإنما هي قابلة للتعليل فهذا التعليل يكون بعد إنشاء العلامة لا قبل ذلك ، والدليل هو الترابط المستمر والذي لا سبيل إلى قلبه بين دال معين ومدلول معين، أي إنّ العلامة اعتباطية في المنطلق (إذا استثنينا بعض الشواذ النادرة) ثم يكون فيما بعد تقطيع المدلول. ومن هنا فإنّ استقلالية الدال التي يقول بها الإنشائيون لا يمكن أن

---

(١) الاسم الأصلي هو Change .

(٢) الاسم الأصلي هو Tel quel .

(٣) العنوان الأصلي هو Sémiôtikê.

تجد مكانها في إطار نظرية "سوسير" رغم كل الإغراءات التي تثيرها مجازاته وذلك لأنّه حتّى في المجازات فإنّ المقطع هو الذّي يسيطر، والدّال الذي هو أصغر وحدة لن يجد استقلاله (الذي بدونه لا سبيل إلى إعادة تعليله) إلا بفضل النظرية الصوتمية عند ياكبسون الذي أقام التجانس الهيكلي بين العلامة والصوتم ودرس تكوُّنَ الصوتم بصفته مجموعة من السمات المميزة وأثبت انتماءه إلى محوريْ الانتقاء والتركيب.

التحددات التّضافرية (أو جملة ما يحصل من عمليات التشابك):

النظرية و الأمثلة:

لا تنفصل مسألة التحدد التضافري عن المحورين اللّذين اقترحهما ياكبسون وهذه مسألة تفترض - في الواقع - قطْعَ الخطية. إنّها مفهوم مركزي في الشعر. وباسم النص الشعري " الّذي هو فريد من نوعه" رفض " ريفاتار" سلطة اللّسانيات المطلقة وأعلن أنّ ما يعنيه هو " الأدبية" دون سواها. ومن ثم ابتعد عن الأسلوبية الكلاسيكية مقترحا التعرف على الأسلوب بردّه إلى النص (وليس إلى صاحبه كما كان يفعل سابقوه القائلون : إن الأسلوب هو الرجل).

وبدل القولة المعروفة "الأسلوب هو الرجل" قال "ريفاتار[١]" "الأسلوب هو النص ذاته". وتبحث تحاليله الشكلية عن محاصرة التفرد في الظاهرة الأدبية التي هي غير محصورة في النص لأنها تشمل أيضا القارئ ومجموع ردود الفعل الممكنة باعتبار النص " شفرةً محددة وموجهة".

ومن هنا ظهرت مفاهيم جوهرية هي مفاهيم " التوالد" و"التحدد التضافري". والتحدد التّضافريّ هام في تكوين النص حيث يمثّل ما كتب سابقا بمجموعةَ ضغوط لما سيكتب لاحقا كما هو هامٌّ في قراءة النص باعتبار أنّ القراءة متى كانت قائمة على "شفرة عرضية " مثلا فإنّ لها أيضا شفرة أخرى "تحددها تحديدا تضافريا" أي تمارِس عليها ضغوطا، وتعيد توجيهها بحسب نظام الشفرات الأخرى الداخلة في هذه القراءة. ومسألة مرجعية العالم الخارجي في القراءة مسألة ثانوية، ومسألة نجاعة المحاكاة الشعرية لا علاقة لها بالتطابق بين العلامات والأشياء. وفي هذه النقطة قال ريفاتار: " إنّ معرفة الواقع شرط وهميّ لفهم الكلمات عندنا لأن الخطاب يتضمن في ذاته جميع العناصر الضرورية لتأويله" (من كتاب " ريفاتار" : "إنتاج النص").

---

(١) هو M. Reffaterre مفكر وناقد فرنسي معاصر .

التحدد التضافري بواسطة التّرابط والكناية:

فيما يلي تعليق " ريفاتار" على قصيدة نثرية لـ "غراك[١]":

إن العلاقات الشكليّة بين الكلمات تغلّب بصفة تامّة العلاقات التي بين الكلمات والأشياء إلى درجة أن التحول الكلامي يزيل المعطَى الأوليَّ: ففي قصيدة " مشهد[٢]" نجد حلم اليقظة أثناء الغروب بإحدى مقابر باريس، وفيه يثير الراوي تراكم شواهد القبور ذات التصاميم المتباينة، ثم يقول " لا شك أن الانتجاع في سلاّت المهملات غير المتوقعة هذه ليس ممنوعا" ويعلق "ريفاتار" على قول الراوي بما يلي: " ولا وجود لسلات مهملات في المقابر، وهذا هو الخروج الأول عن الواقع... ولكن الوصف أو الكلمة تمثل ما يُحشر فيه هذا التنّافرُ الهندسي بين شواهد القبور والأضرحة، أي تمثِّل ما يُحشَر فيه هذا الخليط المشوش من المعالم، وعبارة "غير المتوقع" مشتقة مما هو مجرَّد وهي تعادله في المستوى المجازي، ولكن سلسلة الترابط القولي في القصيدة تواصل توليد أشياء أخرى في هذا النص حيث يواصل الراوي قوله : " بل إنّ المرء ليعجب من الغياب المختلج للكلب الصّباحيّ حول علب النفايات". وهذا هو – عند ريفاتار–

---

(١) هو: Julien Graq أديب فرنسي معاصر .

(٢) عنوان القصيدة الأصلي هو: Paysage .

الخروج الثاني الحقيقي عن الواقع كما وُصِف لنا في هذا النص باعتبار أن القصيدة قد ذكرت لنا مرتين أن النزهة حصلت أثناء الغروب (...) ولكن الكلب ليس صباحيا، إلا أن الصباح هو ساعة إخراج علب النفايات. فوجود هذا الكلب يؤكد إيحاء علبة القمامة عن طريق الكناية (من بحثه سالف الذكر).

تحديد المدلول تضافريا بواسطة الدال:

في قصيدة " نائم الوادي[١] "ل "رامبو[٢]" يقوم الخطاب على غموض متعلق بوضع هذا النائم الذي كان في الحقيقة ميتا، والعنوان ذاته يتضمن هذا الغموض في الكلمة المستعمَلة للتعبير عن هذا الجندي النائم وهي كلمة " نائم" باعتبارها تُنطَق في اللغة الفرنسية (التي بها كُتبت هذه القصيدةُ) كما يُنطق لفظا " النوم" و "الموت[٣]". وفي هذه الحالة فإنّ المادة الصوتية تجعلنا نسمع ما لا نستطيع فهمه في بدايات القصيدة بسبب غلبة المدلول : فعندما نركّب الممكنات

---

(١) العنوان الأصلي هو: Le dormeur de Val .

(٢) هو الشّاعر الفرنسي Arthur Rimbaud (1854-1891) .

(٣) ذلك أنّ كلمة نائم في اللغة الفرنسية هي " dormeur " ومن جهة النّطق تتكون هذه اللفظة من مقطعين الأول هو "dor" والثاني هو"meur" مع العلم أن المقطع الأول ينطق تماما كما ينطق فعل " Dort" ويعني " نام أو ينام" والمقطع الثاني ينطق تماما كما ينطق فعل "Meurt " ويعني مات أو يموت .

الفرضية (التي هي محور الانتقاء) على محور تركيب المكونات فإنّ المدلول يحدد الدال تحديدا تضافريا، وعندئذ يتمّ التّرابطُ بين ما ينبغي أن يختاره الشّاعر من ثنائية النّوم/ الموت.

وهذه الطريقة مجدية وجذابة ولكنّها تواجه خطرا يتمثل في كونها يمكن أن تكون عُرضةً للنّقد بسهولة: ذلك أنّ عددا صغيرا من مثل هذه الصواتم يمكن أن يُنتج عددا كبيرا من الوحدات المعجمية : فما الذي يمكن أن يكون منها وليد صدفة؟ وما الذي يمكن أن يكون منها راجعا إلى الكتابة ؟ وما الذي يمكن أن يكون منها راجعا ألى فطنة القارئ؟ وما الذي يعود منها إلى الشاعر على نحو يتخفى غالبا تحت الوعي؟ إنّ الإطالة في هذا الموضوع غيرُ ذات جدوى لاستحالة تقديم أجوبة علميّة شافية وتامة، ولهذا حسبنا أن نقول إنّ الإعلامية الحديثة في معالجة النصوص يمكن أن نلمح فيها أجوبة عن السؤال الأول من الأسئلة المطروحة فيما سلف.

التحديد التضافري والتناصّ:

في هذه القصيدة المأخوذة من ديوان "أوهام أخرى[1]"لـ "نرفال[2]" يبرِّر المتكلمُ "عدد الأسطر" بثلاثة تحديدات تضافرية: أولها

(١) العنوان الأصلي هو Autres chimères .

(٢) هو Gérard de Nerval (١٨٠٨-١٨٥٥) شاعر فرنسي .

أن الرباعية[1] الأولى منقولة من قصيدة كان الشاعر "دوبرطاس" قد مدح بها الملك هنري الرابع ، وأما الرباعية الثانية ففيها يهجو المتكلم الشاعر "دوبرطاس[2] " ونلاحظ هنا أمورا هي:

- أنّ عدد الأسطر يتأكد في خطاب المتكلم بصفة جزئية.

- أنّ محاكاة المقاطع الصّوتية الواردة في الرّباعية الأولى من خلال الرباعية الثانية تؤكد عدد الأسطر، وهنا أيضا الدّال يحدِّد المدلول تضافريّا حسب طريقة خاصّة في التّذكير (وهي تتمثل في وجوب معرفة نص "دبرطاس ") لنتذوق التناصَّ وتساوي عدد الأسطر، ولهذا اضطلعت الرباعية الأولى بإيراد الشاهد.

- هذا التذكير الذي يبلغ أحيانا المحاكاة الصوتية الكاملة بين ما هو للشاعر وما أورده لغيره يؤكد التضاد (بحكم تضاد دلالتيْ المدح والهجاء في المقطعين).

تحديد المجازي تضافريا بما هو حرفي : الرسالة والذهن:

هنا يكون ذوبان المحتوى (المدلول) والمرجعية (العلاقة بالعالم) تاركيْن مكانهما للرسالة، والمثال الذي سنورده مأخوذ من إحدى

---

(١) المقصود بها مقطع يتكون من أربع أبيات .

(٢) هو Du Bartas شاعر فرنسي من القرن ١٦.

الدراسات الأولى التي بينتْ كيفيةَ العمل النصي في السخرية وهي بعنوان" لغات جري[1]" وقد كتبها "أرفي[2]"، وانطلاقا من العبارة القديمة "كأنك تولج الجمل في " سمّ الخياط" تحدَّث عن حادث قطار ناتج عن خطإ في تغيير السكك :

" يُحكى في الزمن القديم المقدس أن جملا كان يجتاز ذلك الشيء الضئيل من المعدن وكان يفعل ذلك بصعوبة وهو أمر لم تخْفِه عنا الرواياتُ التّقليدية لما يتّسم به أهلُها من حسن النّية، ونحن نرجو من مراسلينا الخيّرين الذين يشتهون إعلامنا بـ" بحقيقة " الدّلالة الهندسية والجغرافية للإبرة ألا يفعلوا ذلك. نحن نعتمد - بحق - على رسالة التّاريخ، لأن الرسالة وحدها هي الأدب".

فالصورة الجامدة هنا قد تحولت بصفة ساخرة إلى مادة جادة، وهذه السخرية تبرز بعض جوانب الخطابات الدينية وما فيها من ضروب المنطق وهو ما نجد شبيها به عند "فولتير " و" منتسكيو" مثلا.

---

(١) الأصل هو Langages de Jarry .

(٢) هو Arrivé .

نقاش : ضدّ غلق النّصّ :

يفترض التّحديدُ التّضافري غلقَ النظام وإلا استحال استكشاف الشّفرات، ورغم هذا فإنّ غلق النظام محلّ خلاف كبير، وقد قاومتْه بحوثٌ هامة بطرق مختلفة:

دافع "ماشونيك[1]" بعنف عن " الإيقاع في مقابل الشكل الجامد" وعن " حركة الكلمة والحياة" ضدّ "مثال الثنائية الساكن" وذلك في كتابة " من أجل الإنشائية[2]" ثم دافع عن الرأي ذاته في عمل آخر له صدر أخيرا[3] عنوانه "أحوال الإنشائية [4]". والمقصود بالنقد هنا من خلال هذا الرأي البنيويّ هو "ياكبسون" الذي وُجّهت إليه تهمةُ تعويض الشعر بـ: " الوظيفة الشعرية" ، وهذا ما يظهر في الفقرة التالية المأخوذة من كتاب" من أجل الإنشائية " الذي أسلفنا ذكره:

---

(١) هو M. Meschonnic .

(٢) العنوان الأصلي هو Pour la poétique .

(٣) أي قبيل نشر هذا الكتاب (سنة ١٩٩٠) .

(٤) العنوان الأصلي هو Etats de la poétiqùe .

"لقد فصل " ياكبسون " بعناية بين الوظيفة الإنشائية والشعر وذلك لأن تعريفه للوظيفية الإنشائية كان تركيبا بلاغيا جامدا، وإذا ما طُبِّق ذلك التعريف في دقته فإنّه سينكر أن يكون الشعر مكوَّنا من رموز وعلامات، وعندئذ فما الفرق بين الكلام التافه والشعر؟".(من كتاب " من أجل الإنشائية، ج١).

ونجد ردا على هذا النقد في نهاية الفصل الذي أسلفنا ذكره لـ "ياكبسون" في قوله: "إنّ تنضيد التماثل والتجاور يعطي الشعر جوهره الذي هو- من أقصاه إلى أدناه – رمزي ومركب ومتعدِّد المعاني، وهذا الجوهر هو الذي توحي به عبارة "جوته" : إنّ كل ما يقع ويحدث ليس سوى رمز" ("اللسانيات والإنشائية").

وباسم الشعر الحي وضدّ البنيويّة الميتة رفض "كوهين "غلقَ النص باعتباره عملا خطيرا ، وهذا ما يظهر في قوله " إن الأفق الذي تؤدي إليه الإنشائية البنيويّة ينتصب فيه شبحُ الآلة الرهيب"، وقد نادى كوهين منذ صدور كتابه " بنية اللغة الشعرية" برفض غلق النص وإرجاع الأسلوب إلى العدول، وقد أنجز نظاما من الصور البلاغية وقدَّمَه على أنه وسائل" الكتابة الشعرية"، وهذا ما يظهر في قوله " إنّ بلاغة الأشكال تخرق المبدأين المقدسين للجمالية السائدة

الآن وهما: وحدةُ الأثر من جهةٍ، وكلّيتُه الشاملة من جهة أخرى. وإذا ما اعتُبرتْ الأشكال ضربا من الكليات اللسانية التي يمكن نقلُها من قصيدة إلى أخرى فإنها تؤدي إلى إنكار ما يعطي الفن الأدبي خصوصيتة وتفرُّدَه الجوهري. إذا ما اقتُطعت مقاطعُ من الخطاب تهافتتْ هذه الوحدةُ العامة واختل هذا التماسك الدقيق الذي لا شروخ فيه والذي يجعل الأثر الأدبي كلّيّةً منغلقة على ذاتها " ("نظرية الصورة[1]" فصل له ورد في مصنف جماعي عنوانه " علم دلالة الشعر[2]" أُعِدَّ بإشراف "تودوروف").

٣ـ النص الجمع :

انتقال البلاغة :

إن البلاغة التي كانت سابقا نظرية في التواصل صارت اليوم نظرية في الأدب أو نظرية إنشائية. وقد نشأت الجمالية والنقد في القرن التاسع عشر من رحم البلاغة القديمة. وقد تميزت نهاية ذلك القرن بزوال البلاغة تاركة مكانها للتاريخ الأدبي. أما النّصف الثاني من القرن العشرين فقد تميز بالتجدد وهو ما بدأ بالظهور في فرنسا

---

(١) العنوان الأصلي هو Théorie de la figure .

(٢) العنوان الأصلي هو Sémantique de la poésie .

ببروز الإنشائية (بالمعنى الجماليّ الحديث لا بمعنى فن الحجاج الذي كان عند أرسطو). وتاريخيا انتهى آخر عناصر البلاغة (وهو الفصاحة) إلى السيطرة على المجال كله. أما العنصران الآخران (وهما "الابتداع" و " التّركيب") فقد صارا يمثلان المادة التي غدت الفصاحة شكلا لها، وعندئذ التقت البلاغة القديمة والكلاسيكية بالتفرّغ الثّنائي للأسلوبيّة. ومن هنا صارت البلاغة تحليلا منظما ومتطورا لإمكانيات تعبيرية مفتوحة بواسطة الاستعارات والصور في الخطاب. ومنذ ذلك الوقت لم تعد قادرة على تنظيم النص في صورته المكتوبة باعتبارها منْكبّةً - بواسطة منهجها - على خرق حدود الصورة المكتوبة خرقا مستمرا.

ومن هذا المنظور رُفضت الأسلوبية باسم النص ونظامه. لقد رفض الإنشائيون الاعتماد على العلاقة المحدودة التي تضبطها الأسلوبية بين الفكرة والتعبير عنها حيث يكون التعبير دائما في خدمة الفكرة. فالإنشائية بصفتها مبحثا تتآلف فيه الفكرة والتعبير قد تأسست إذن لخدمة النص، ثم آلت هذه الغاية مع " جنات " و"بارت" إلى إعادة إحياء المعنى في الشكل.

الشكل – المعنى :

وضع "جنّات" خلاصة للإنشائية المقارنة وذلك انطلاقا من البحوث الهيكلية ومن المسائل المتصلة بالمقول في الدراسات التي اعتمدت على أعمال "بنفينيست " و"ليو سبتزر[١]". ففي كتابه "دراسات في الأسلوب" ألحّ "سيبتزر" على صاحب الخطاب ذاته دون ربطه بسيرته ولا بالتاريخ. أما " جنات" فقد أقام بحوثه على البلاغة باعتبارها مختلفة عن الإنشائية.وبعد أن تدبر تاريخية النقد وتصنيفاته طرح السؤال التالي:"ما هو النقد المعاصر حقا ؟ " ثم دعا إلى إنصاف المذهب الشكلاني الروسي وتخليصه من التصورات الكاركاتورية التي يعتمد عليها المشنّعون به. وهذا ما يظهر في قوله: "لا يتمثل المذهب الشكلاني في تقديم الأشكال على حساب المعنى لأن هذا العمل لا معنى له، وإنّما يتمثل المذهب الشكلاني في تدبر المعنى ذاته من حيث هو شكل كائن في تواصل ما هو واقعي (...) فالذي يهم هنا هو دور الشكل في عمل "المعنى". وهذا المذهب "الشكلاني " مضادٌّ إذن للنقد الذي يُرجع العبارة إلى مادتها الصوتية أو إلى الكتابة وغيرها. إنّ خير ما يهتمّ به هذا المذهب هــو ثنائيّة الأغـراض - الأشكال ، هو

---

(١) هو Léo Spitzer معاصر .

الهياكل ذات الوجهين، أي ما يسمّى بالأسلوب في العبارة التقليدية. إن الأسلوب تقنية ورؤية وهو ليس إحساسا خالصا يعبر عن نفسه كيفما اتفق، ولا هو طريقة في الكلام لا تعبّر عن شيء " (من كتابه الذي عنوانه : صور II.[1])

منزلة "رولان بارت".

لقد لعب " بارت" دورا هاما في الوعي بالنص وبالكتابة فبيَّن البلاغة التي تمثل جردا للأشكال المتوفرة والأسلوب الذي يوظف فيه الفرد ذاتيّته وبينهما توجد الكتابة التي هي عملية حرة. إن الكتابة الحرة تعود إلى جذورها: "إنني أستطيع بلا شك أن أختار اليوم هذه الكتابة أو تلك، وفي هذا الاختيار أؤكد حريتي، ولكن الحرية لا تكون في عملية الاختيار وليست في دوام الاختيار الذي إذا دام صرت فيه تدريجيا سجين كلمات الآخرين وحتى سجين كلماتي ذاتها". فالكتابة هي عملية "تواطؤ وسط بين حرية وذكرى" (" الدرجة الصفر في الكتابة[2]". فالعملية تؤكد الوحدة بين المادة والكتابة من حيث هي عملية منتجة. إنّ تصور مسار "بارت" على أساس أنه تطور

---

(١) العنوان الأصلي هو: Figures II .

(٢) العنوان الأصلي هو: Le Degré zéro de l’écriture .

للمذهب الهيكليّ نحو لذة الكلمة هو تصور خاطئ جزئيا. صحيح أن بارت قد دافع دائما دفاعا حارا عن " لذة النص " في ذاته ولذاته بعيدا عن القواعد التي تمليها التقاليد، وهو يرى أن مجال الأدب قد شهد تحولا ، وأنّ تحليل مسرحيات " راسين" تحليلا بنيويا أمر ممكن، ولكن "لذة النص" هي معرفة النص متحررا من التعاليق القديمة. ولهذا يعارض "بارت" القراءة التي تفرض علم النفس أو التي تكون انطباعية في دراسة الحوار بين الكاتب والقارئ، وذلك لأن اللذة في ذاتها "من النص" وهي لا تقتضي العلاقة الذاتية المتبادلة بين الكاتب والقارئ ، وهي بهذا المعنى علاقة وهمية. فإذا كانت القراءة هي اشتهاء الأثر ، فإن الاستحواذ عليه يكون دائما مخيِّبا للظن لأن الاستحواذ على النص يعني إعطاءه صوت المستحوِذ عليه دون سواه والحال أن الأثر دائما متعدد الأصوات.

ومن هنا فإنّ الوظيفة الماورالسانية المستعارة من "ياكبسون " تصير أهم الوظائف. ففي عملية التواصل تصلح الوظيفة الماورالسانية للتثبت من صحة استعمال الشفرة عند الباثّ والمتلقي. ومن هنا فهي مركزة على عملية الإبلاغ ، فعبارات من قبيل "ماذا تقصد؟ أو أقصد بهذا كذا "... هي عبارات يصير فيها الكـلام ذاته موضوع الكـلام.

وهي تعبير عن النشاط المتواصل في صياغة الكلام العادي. ولكن هذه الوظيفة تتيح معالجة الأثر الأدبي حسب مستويات تحليل مختلفة كما تتيح لممارس الأثر أن يُبرِز أنّ كل مستوى من هذه المستويات قد يعيد تحديد المستويات الأخرى ويعيد توجيه تأثيراتها. ولولا كتاب س/ز[١] لبارت لكانت الشفرة الماورلسانية في النّص تقليدا لنشاط التعليق والتوضيح وهو نشاط النقد، وربما كان نشاط القراءة أيضا. وهذه الشفرة يمكن أن تعمل مع الشفرة التأويلية التي هي شفرة اللغز أو شفرة الخيط السردي ويمكن أن تعمل ضدها أيضا. إنّ "بارت" يعتبر أن الشفرة الماورلسانية تتيح بواسطة الفاصل الذي أدخلتْه في عملية التعامل مع النص إبرازَ الحوار والتعليق داخل خطاب هو في ظاهره ذو شكل واحد. وهنا تظهر الأبعاد غير القابلة للانفصال التي هي أبعاد الغموض البنّاءة عند الذوات التي تضطلع بالكلام.

المعنى الحافّ :

إن "المعنى الحاف" هو بلا شك أحد المصطلحات التي عالجها النقد النصّاني، والغريب أن المصطلح المتمم له وهو "معنى العلامة" لم يثر من الخلافات ما أثاره المعنى الحاف. ولهذا السبب نرى من المفيد

---

(١) العنوان الأصلي هو S/Z .

أن نضع هذا المصطلح في موضعه خصوصا وأنه قد صار خلال مدة من الزمن شعار المعركة التي دارت بين "النقد الجديد" و"النّقد " ذي الموضع غير المحدّد". يدلّ "المعنى الحافّ" عادة على جملة من الدّلالات التي هي ثانوية بالقياس على المعنى الأول "القار" الذي هو معنى العلامة. وقد فَسّر "هيلمسليف[1]" بصفة أفضل عملية المعنى الحافّ في النص، فهو يرى أننا نميز بين أنواع الكلام التي في معنى العلامة(حيث يتضامن مستويا التعبير والمحتوى و حيث لا يمثّل أيٌّ منهما كلاما مستقلا بذاته) وأنواع الكلام التي في المعنى الحافّ (مثلما هو الشّأن في الخطاب الأدبيّ) حيث يكون مستوى التعبير وحده كلاما.

وقد لعب المعنى الحاف دورا استراتيجيا في تطور الدراسات النّصّانية وذلك لأنه في الوقت الذي يُحترم فيه النظامُ الخطّيّ الذي في النص يتيح مقارنته بتنظيم آخر من الدلالات، ولهذا فإنّ المعنى الحاف متصل بمفهوميْ "التناص والإنتاجية".

إن النص الأدبي في رأي "جوليا كرستيفا" هو "إنتاجية" وهي تعتمد في هذا الرأي على التناص : فالنص عندها ليس هيكلا مغلقا

---

(١) هو Louis Trolle Hjelmslev (١٨٩٩-١٩٦٥) لساني دانمركي .

وهو ينتِج بطريقة افتراضية قواعد التحول في كتابته ذاتها ("الإنتاجية التي تسمى نصّا""[1]). فعملية التناصّ التي هي مفتوحة على " النص التاريخي والاجتماعي" هي مفتوحة في الآن ذاته على "اللغات المرجعية (أي العلاقات بالعالم) وعلى لغات المعاني الحافة" أو ما وراء اللغات (أي العلاقات بالنصوص)، وقد أبدت "كريستيفا" هنا تحفظا يتمثل في أن تمثيل التاريخ أو المجتمع بنص لم يعرّف أبدا إلا بصفة مجازية.

السياق الاجتماعي والمعنى الحاف :

لقد اقترح " تودوروف" في كتابه "الأدب والدلالة[2]" تعريفَ المعنى الحاف تعريفا متصلا اتصالا مباشرا بتدبر التناقض الذي حصل في تلك الفترة. وفي هذا التعريف استعار "تودوروف" و "كريستيفا" مفهوم المعنى الحافّ من باختين، فكان تصوراهما مرتبطين بفكرة تنقُّل المعنى من نص إلى آخر ومن أثر أدبي إلى آخر. وهذه الفكرة التي يتمسك بها الكتّابُ منذ زمن بعيد ستجد هنا تطبيقا منظّما وذلك من خلال التماثل بين نص معين وسياقه التاريخي والاجتماعي. وفي

---

(١) العنوان الأصليّ هو La Productivité dite texte .

(٢) العنوان الأصليّ هو : Littérature et signification

الفقرة التالية يؤكد "تودوروف" الطابع الاصطلاحي للمعنى الحافّ بقوله: "يرد ذكر المعنى الحاف كلما كان موضوع معيّن مشحونا بوظيفة أخرى غير الوظيفة الأصلية الأولى، ومن ذلك مثلا أن شرائح اللحم في ذهن الفرنسيين ترتبط بمعنى حاف وهو البطاطس المقلية، ومثل هذه الدلالة الثانوية لا توجد في أيّ مجتمع من المجتمعات، إنّ الأشياء تكوّن نظاما أو نظاما دالاّ كما تكوّن كلاما يظهر في المعنى الحاف ، ولهذا السبب فإنّ الناس في هذا المجتمع يمكنهم أن يعودوا إلى ذلك المعنى الحاف دون ذكر السبب في ذلك".

لقد بين بارت المعنى الحاف خلال فعله في الأثر وذلك في بحثه " نظام الموضة"[1] وكذلك في بحثه "أسطوريات[2]". ولكن "بارت" في هذين الكتابين لم يربط الأحداث الاجتماعية والآثار الأدبية في سلسلة واحدة. وإذا كان لهذا التعريف الذي حُدِّد فيه المعنى الحاف فضلُ الوضوح، فإنّه يبقى تعريفا لا يتيح تبيُّنَ الطابع الأدبي الخاص في المعنى ، أي لا يتيح التمييز بين المعنى الحاف في الأدب والمعنى الحاف في نُظُم القرائن الاجتماعية الأخرى.

---

(١) العنوان الأصلي هو Système de la mode .

(٢) العنوان الأصلي هو :Mythologies .

المعنى الحاف والانتشار:

لقد أسهم بارت في كتابه (س/ ز) في مناقشة قضية المعنى الحاف وذلك عندما وضع وجها لوجه طائفتين من الحجج ضد المعنى الحاف: طائفة أولى تتمثل في الذين يعتبرون أنّ " كل نص هو محافظ على المعنى نفسه في مختلف أشكاله، ولذلك يرجعون المعاني المتزامنة إلى خواء هذيان النقاد"، والطائفة الثانية مضادة للأولى ويمثلها الذين يرفضون "التراتب " بين معاني العلامات والمعاني الحافة، ولذلك يرفضون " اعتبار المعنى الحاف أصلا ومعيارا لجميع المعاني المترابطة". وأمام هاتين النزعتين المغاليتين دافع "بارت" عن المعنى الحافّ بكونه "طريقا إلى تعدد المعاني في النص" وهذا ما يظهر في قوله: " إن المعاني الحافة تحديد أو علاقة أو تكرار، إنها سمة ذات قدرة على الارتداد إلى أشياء ذُكرتْ سابقا أو ستذكر لاحقا في الأثر أو حتى إلى مواضع أخرى من النص أو من آثار أخرى: يجب أن لا تضيَّق هذه العلاقة وألا يُستنقَص من قيمتها رغم أنها يمكن أن تُسمَّى بأسماء مختلفة (مثل وظيفة أو قرينة...)".

" إن العلامة ليست هي أول المعاني ، ولكنها توهمنا بذلك ، وتحت هذا الوهم فإنها تبدو في النهاية آخر المعاني أو تبدو الأسطورة

العليا التّي بفضلها يوهمنا النص بأنه يعود إلى طبيعة الكلام ، إلى الكلام من حيث هو طبيعة".

ولما أقام " بارت" ما هو علامي على مبدإ تمييزه مما هو حافّيّ استطاع أن يحافظ على المسافة التي تكوّن اللغة وأن يضمن تعدّد الأصوات في النصّ. إنّ عملية تنضيد معنى العلامة والمعنى الحاف توفر للتحليل النّصّاني مبدأ صالحا للتقسيم: ليس في مستطاع أي نحو ولا أي معجم أن يبرز المعنى الذي لا يكون إلا في التعدد. إن النص هو نسيج الأصوات التي يتكون منها ولا يعود أي صوت من هذه الأصوات إلى ذات الكاتب.

د- نظريات النص النابعة من عملية القول :

مع ظهور نظريات القول اتجه الاهتمام نحو خطاب الأثر وعلاقاته بالقراءة، وبذلك ظهرت طريقتان مترابطتان: أما الطريقة الأولى فقد كان ظهورها متصلا بمحاولة تحديد الأثر تحديدا خارجيا قائما على "الصوت"، وأما الطريقة الثانية فقد كان ظهورها متصلا بالربط بين عالم القصة المتخيل وعالم الواقع وهو ما أظهر بينهما اختلافات جذرية على النحو الذي بيّنه "سيرل". وهي طريقة قائمة على أنّ ما هو أدبي إنّما يتحدد بواسطة مواصفات قراءة أو مواثيق سردية.

لقد وضع " ياكبسون" الأدبية ضد العلاقة بين التاريخ والنص، ورأى أنّها تبنى ضد التعريفات الخارجية التي يُعتبر فيها الأدب مؤسسة : إن الأدب هو ما يُقرأ وهو مدار الجوائز الأدبية المعروفة وله دوائر التوزيع الخاصة به وغيرها من الأمور. إذا كان مثل هذا التعريف يمكن أن يُرضيَ باحثا في علم الاجتماع مشغولا بالآليات الاجتماعية في نقل الثقافة فإنّه بالنسبة إلى الناقد اعتراف بالفشل في تعريف الأدبية من حيث هي جملة من الخصائص التي تتسم بها الآثار الأدبيّة المتميّزة من سائر ضروب الخطاب.

الأدب والمواثيق السّردية :

إن وضع الأدب موضعه بين المؤسسات الاجتماعية من شأنه أن يُبرز خصوصيته لأن الخطابات غير المنسجمة (مثل الخطابات القانونية والطبية..) إذا ما اندرجت في الأثر الأدبي تبدَّل طابَعُها الأصلي بمجرد هذا الإدراج. وتظهر خصوصية الأثر الأدبي في "عدم ذرائعيته"(أي في عدم اقتصاره على غاية نفعية). ومواد القصة حتى وإن كانت لا تتميز تميزا تاما عن اللغة العادية فإنها لا ترمي إلى هدف عمليّ مباشر (بالمعنى الذي للهدف في الحكم القضائي أو في وصفة الطبيب مثلا). والقارئ يعرف أنّه لا ينبغي له أن يقيم علاقة مرجعية

بين مادّة القصّة وعالم الواقع. وقد ذهب "سيرل" إلى أن التّواصل الأدبيّ لأثر قصصيّ إنما يمر عبر ثنائية الباثّ (وهو الكاتب) والمتلقي (وهو القارئ) مع التنبيه التالي: ينبغي أن يعتبر القارئ الأثر القصي كمجموعة من "التأكيدات المصطنعة" أو من "المزاعم المؤكدة" (معنى وتعبيرا). القارئ "يوقف" تطبيق قواعد المرجعية: إنه يضع بين قوسين كل ما يعرف أنه " حقيقي" عن العالم العملي الموجود وذلك بواسطة تعليمات تُلزمه بالتعرف على القصة وبالتصرف إزاءها على النّحو المناسب. فكيف يتبين القارئ الفروق بين الروايات " الواقعية" أو البوليسية أو العجيبة أو القصص ذات الوظيفة الدفاعية أو غيرها؟

ينبغي إعادة صياغة هذا التصور حتى نعبِّر عن المشاكل التي يطرحها تواصلُ القصص التي تطرحها عملية الإبلاغ في تلك القصص. وفي خضمّ جميع هذه التأكيدات المصطنعة التي تمثل الخطاب القصصي ما هو المعيار الذي يمكن على أساسه التمييزُ بين القصص "الحقيقية" (مثل الرواية الواقعية) والخاطئة (مثل القصص العجيبة)؟ إنّ كل نوع أو كل شكل من الآثار يحدد نظامه المرجعي الخاص به. فالقارئ في الحقيقة لا يوقف قواعد المرجعية بصفة فعلية ونهائية لأنها بالنسبة إليه جوهرية. للتمييز بين الأجناس ولكنه يتصنع تطبيقها أو

يحاكيه، وبذلك يبدِّل تصرفه من حيث هو قارئ بحسب "قواعد اللعبة" التي يتضمنها كل أثر بصفة ضمنية. ومختلف ضروب المواثيق الخاصة بالأجناس الأدبية المختلفة قائمة على هذا التمييز بين المواثيق حسب أنواع القصص وأجناسها: فـ"فيليب لوجون[١]" مثلا قد درس ميثاق "السيرة الذاتية[٢]"، فالمواثيق السردية مختلفة إذن ويمكن أن توصف بكونها إيعازات قراءة متصلة بارتباط معلومات من طبيعة سياقية (على حد عبارة امبرتو ايكو[٣]").

ولكن هذه المواثيق تفترض تواصلا بين الكاتب والقارئ لا يمكن أن يتمّ إلا عبر الأثر. فكيف يمكّن الأثرُ من التواصل الأدبي ؟ وقبل هذا السؤال يجب أن يطرح سؤالٌ آخر هو : كيف يعمل التواصل في الأثر الأدبي ذاته؟

عملية القول في النص :

بعد دراسات "بنفنيست" المتعلقة بالتاريخ والخطاب ظهر الاهتمام بدراسة عمليات التخاطب في النص وتم ربطُها بالأنواع

---

(١) هو Philippe Lejeune (معاصر) .

(٢) في مصنف بنفس العنوان Pacte antobiographique .

(٣) هو Umberto Eco إيطاليّ معاصر .

الأدبية على يديْ " جنات" الذي أبرز صوت الراوي في حين اهتم "ديكرو[١]" بالمخاطب.

إن دراسات النصوص تعتمد على مفهوم النظام أكثر مما تعتمد على المحاكاة. وبدل تأكيد الروابط بين الأدب واللسانيات (وهي روابط قد غدت ثابتة الآن) ينبغي استعمال اللسانيات لإعادة صياغة أسئلة اعتُبرتْ مركزية منذ عهد بعيد : فالقصة الموضوعية الذاتيّة تتخذ منزلتها في الانتساب إلى الذاتية أو إلى الموضوعية من خلال دراسات نحوية. والأسلوب غير المباشر الحر (الذي وصفه " بالي[٢]" بكونه " أسلوبا هجينا ") قد أعيد تعريفه بكونه متعدد الأصوات وذا معايير نحوية دقيقة لم تكن معروفة حتّى ذلك الوقت. والنّظريات النّابعة من إشكالية المقول هي بالغة التعدد بحيث يضيق المجال عن ذكرها. ولهذا اخترنا أن نذكر منها ما كان النص فيها مجال العدول أو موضوعه.

و يجرّ الاهتمامُ بالنص إلى إقصاء الكاتب ويقتضي تحليلا آليا وشاملا لمكانة المتلقي (فردا كان أو جماعة) في النص وهذا التحليل ينبغي أن يُستلهم من أعمال بنفنيست قبل سواه.

---

(١) هو O.Ducrot فرنسي معاصر .

(٢) هو Charles Bally (١٨٦٥- ١٩٤٧) لسانيّ سويسريّ .

الخطاب والقصة : الثنائية:

ذهب "بنفنيست" إلى أن التمايز بين الأزمنة في بعض التصريف الفرنسي[1] يستند على التمايز بين الضمائر، والمجموع الحاصل من التّمايزيْن (أي التمايز بين الأزمنة والتمايز بين الضمائر) يكوّن نظاميْن ما زال يقوم عليهما عددٌ من التمييزات المعمول بها في الدراسات النصانية على تكاملهما.

يبدو أنّ نظام الأزمنة في الفرنسية ذو زوائد ، أي أنّ أزمنة عديدة فيه تدل على وقت واحد : فالماضي مثلا تدل عليه أزمنةٌ صرفية عديدة، وقد بيّن "بنفيسيت" وجود منظومتين هما القصة التاريخية التي لا تتكلم فيها الشخصيات و"الخطاب" الذي يحدد بالتضاد بين الأشخاص وينظم حول دائرة من الشخصيات. وتوجد بعض الأشكال الخاصة (مثل الماضي البسيط[2] وضمير الغائب في القصة التاريخية)، وتوجد أشكال أخرى تنتمي إلى النظامين في وقت واحد مثل الماضي الذي يدلّ على استمراره. والأعمال التي بحثت في هذه المسألة عديدة وننصح بالرجوع إليها مع التحفظ والحذر في

---

(١) ما يعرف في الفرنسية بـ indicatif .

(٢) ما يعرف في الفرنسي بـ passé simple .

المسألة التالية: التضاد بين القصة والخطاب(وهو تضاد ظهر من الترابط بين عدة ظواهر لسانية) لا يمكن أن يُتعرف عليه انطلاقا من القصة وحدها أو من الخطاب وحده ، فضمير "هو" مثلا لا يتطابق مع الغائب إلا خارج دائرة الذاتية التي تتنزل فيها دائرة الضمائر. وضمائر "الأفعال " تُحدَّد بحسب مواضعها من شبكة التخاطب وهذا ما وضحه " بنفنيست" بقوله:

" الواقع أنّ " أنا" و " أنت" لهما خصيصة تمثل تفرّد كل منهما: فـ " أنا" هو الذي يتكلم و"أنت" هو الذي يوجَّه إليه" أنا" الكلامَ، وكلٌّ منهما فريد في كل مرة. أما "هو" فيمكن أن يعود على عدد غير محدد من الأشخاص ويمكن أيضا ألا يعود على شخص محدّد. ولهذا السّبب فإنّ البحث الذي عنوانه" أنا هو شخص آخر"، وقد كتبه "رامبو" يعبّر تعبيرا نموذجيا عمّا هو خاص بـ "الانبتات الذهنيّ" حيث يجرد " الأنا" من الذاتية التي هي أخص خصائصه.

وتوجد خصيصة أخرى تميز ضميريْ المتكلم والمخاطب (أي "أنا" و"أنت"). وهي أنّ كلاًّ منهما قابل للقلب : فالذي يخاطبه "أنا" بضمير "أنت" يمكنه أن ينقلب مخاطِبا فيصير "أنا" وعندئذ فإنّ المتكلّم الّذي هو "أنا" يصير مخاطَبا (أي "أنت") ومثل هذه العلاقة بين

ضميريْ "أنا" و " أنت" مستحيلة بين أحد هذين الضميرين وضمير الغائب " هو " لأن"هو" لا يعود على شخص محدَّد أو شيء محدد. وأخيرا ينبغي أن ننتبه إلى أن ضمير الغائب له خصوصية تتمثل في كونه الوحيد الذي به يكون الإسناد لغويا خالصا (من كتاب بنفنيست سالف الذكر).

الضمير في النص : انزياح الـ" هو":

هذه الدراسات تتيح لنا أن نقول إنّ "بارت" و " جنات" قد أكّدا التضادّ بين "هو" و"أنا". ومن الطّابع "الوجودي" لهذا التضاد عند " بارت" (حيث يعبّر الإنسان عن ذاته باستعمال ضمير الغائب) ننتقل إلى بناء نظريّة عن الأشكال الأدبية قائمة على هذا التّمييز مع "جنات". لقد اعتبر "جنات " أنّ عبقرية " فلوبير" تتمثل في "غياب الذّات" أي في تمرين كلامٍ تحوّل مركزُه عن "ضمير المتكلّم ". وهو ما يذهب إليه "بلاشو(١)" بخصوص تجربة " كافكا"(٢) بقوله:

" قال "كافكا" إنّه اكتشف دخوله إلى الأدب يوم اكتشف أنّه استطاع أن يجعل "هو " مكان "أنا". وقد قال " جنات" إن الفاعل

---

(١) سبق ذكره .

(٢) هو Franz Kafka كاتب تشيكي يكتب بالألمانية .

هنا ليس سوى رمز لعله أوضح من اللازم. ويمكن أن نجد له صورة أقل وضوحا، والأرجح أنها مقلوبة وذلك من خلال الطريقة التي بها تخلى بروست عن استعمال ضمير المتكلم (أنا) (الذي كان مدار الاهتمام ومركز الثقل في قصة " جون سنتوي")[١] ليستعمل " أنا " هي أكثر غموضا في روايته " بحثا عن الزمن الضائع" ، إنها ضمير يستعمله الكاتب لكنه لا يعود على الكاتب ولا على غيره".

وقد فسر بارت استعمال ضمير الغائب في المصنف الذي يمكن أن يكون خطاب سيرته الذاتية (وهو كتابه الذي بعنوان " بارت" وقد نُشر في سلسلة " كُتّابٌ دائمون") فاعتبره نتيجة "الانفكاك عن الذات " وكان مستعمل ضمير الغائب يقول " كل هذا ينبغي أن يعتبر وكأنه من قول إحدى شخصيات الرواية لا من قولي". ويواصل بارت قوله: " إني أتكلم عن نفسي كما يتكلم الممثل في مسرحيات "بريشت[٢]" وهو ممثل ينبغي أن يجعل مسافة تفصله عن شخصيته بحيث "يريها" ولا يتقمصها (وكان بريشت ينصح الممثل بأن يعيش دوره بضمير الغائب).

---

(١) Jean Santeuil .

(٢) هو الألماني Bertolt Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) .

أشكال من السبق: الزمن والنظام الزمني :

إن أشكال أزمنة الأفكار المركبة هي تارة أشكال زمنية تعبِّر مباشرة عن الماضي وهي طورا أشكالُ سَبْقٍ أي لا تدل على زمن محدد وإنما تدل فقط على ترابط بين نظام زمني فيه يكون شيء قد حصل قبل شيء آخر: فشكل السبق هو شكل علائقي وليس شكلا زمانيا (أي يدل على علاقة زمن شيء بزمن شيء آخر ولا يدل على زمن "موضوعي" محدَّد)."والدليل على أنّ شكل السبق ليست له مرجعية في الزمن هو أنه يجب عليه أن يعتمد على شكل زماني حرٌ يتبنى هيكله البنيويَّ ليتنزل في المستوى ذاته حتى يؤدي وظيفته "(من كتاب " بنفنيست" سالف الذّكر). ومن أمثلة ذلك أن كلاّ من الماضي البسيط[١] والماضي المركب[٢] دال على الماضي. ومع ذلك فإنّ قانون انسجام الأزمنة الصّرفي يقتضي مواضع محدّدة لهذا ولذاك، فإذا ما استُعمِل أحدُهما مكان الآخر اختلّتْ قوانينُ اللّغة، كما يمكن أن تُقسَّم الأفعال إلى ما أُنجز وإلى ما لم ينجز. والمقابلة بين مظاهر الأفعال تختلف عن المقابلة بين الأشكال الزّمانية. وهي تختلف في

---

(١) Le passé simple .

(٢) Le passé composé .

الوقت ذاته عن المقابلة بين أشكال السبق، ولتضاعف من إمكانية التنظيم في القصة. ينبغي أن تهتمّ بالتمييز بين أشكال السبق العلائقية والأشكال الزّمانية لبالغ أهميتها في تحليل القصة تحليلا نصّانيا. ففي القصص المتخيلة على وجه الخصوص تكون المرجعية الزمنية (المتمثّلة في ذكر التواريخ مثلا) أقلّ أهمية بكثير من مواقع الأعمال والعلاقات بينها (قبل ، أثناء، وبعد) داخل نظام زمانيٍّ فنيّ لا تاريخيٍّ حقيقيّ.

أدوات التنظيم الزمنيّ وعلامات القصة :

يعتمد التحليل النّصّاني على علامات مكانية وزمانيّة وعلى مواقع في النّظام الزّمني لضبط منطلق الوصف أو السّرد: من ذلك "هنا" و"هناك" وغيرهما مما يقتضي مرجعيّة المقام. إنّ وجهة النّظر جوهريّة بالنّسبة إلى العلامات المكانية. وهذه المسألة تقوم على التوزيع الذي وضعه "بنفنيست" ثم تطور بعده خصوصا مع "جنات" في أعماله سالفة الذكر. ومثال ذلك "هنا / هناك، في هذا الموضع/ في ذلك الموضع ". ففي "هنا " يكون الموضع المقصود هو الأشد قربا، أما في الحالة المعاكسة (أي عندما لا يكون نظام النص موجَّها بوجهة نظر متكلم وإنّما بوجهة نظر غائب) فإنّ الموضع القريب يصير غيرَ محدد، وبذلك فإنّ عبارة "هذا المكان" تغدو بلا علامة

هادية لانعدام وجود ذات في الخطاب، ولذلك يستحيل فهمها في إطار الجملة التي تضمنتْها ولكنّ فهمها ممكن في إطار النّص.

وكذلك الشّأن في عبارات مثل " أمس " أو غدا ". إنهما لا تنتميان إلى دائرة المقول ولا تتحدد مرجعيّتهما الافتراضية بالذات التي تضطلع بالقول ، وإنما بمعلَمٍ حدثيّ (أي سردي) قد يكون في المستقبل أو في الماضي: ومثال ذلك أن نقول: غداة زواجهما سننظم حفلا(في المستقبل)، كما يمكن أن نقول : غداة زواجهما نظمنا حفلا(في الماضي) وذلك حسب موضع هذه الجملة من النّظام الزمني في القصة ولكن خصوصا حسب مرجعية طرفي الخطاب " أنا / أنت" و"هنا / الآن". وتمثل هذه الثنائياتُ في اللغة الفرنسية مجموعةً ذات هيكلٍ تُمكّن من تحديد نظام الخطاب بالنسبة إلى نظام الخبر. ثم إنّ الاعتماد على القصّ المفرد والقصّ المؤلف بدل تفتيت الأزمنة على نحو غير محدد (وهو ما يكون في عبارات مثل ذات يوم أو أحيانا...) يمكّن من ضبط أحداث الخبر بالنسبة إلى الخطاب ويتيح استخلاص النتائج الخاصة بالأجناس السردية المختلفة (" جنات" :"صور III"[١]).

---

(١) العنوان الأصلي هو Figures III .

نظام النص :

يعمل النقد النصّاني على إعادة توجيه البلاغة بما يوافق الرؤية الخاصّة به. وفي البداية اعتمدت الدّراساتُ الشّكلية على النحو فاعتبرت أن الجملة هي آخر التحليل أو أقصى ما يُمكِن منه، واستمر ذلك مدّة طويلة وهذا مأتى العادة المتمثلة في الاهتمام باللغة والمعجم أكثر من الاهتمام بالنّظام التركيبي للمعلومة والدلالة، وهو نظام غالبا ما يتجاوز حدود الجملة، أما الأسلوبية فقد آلت إلى تقديم الاهتمام بالبحث في طرائق الكتابة، تلك الطرائق التي تتوفر لها في دراستها أداةٌ تم اختيارُها في ضروب النحو المتعلقة بالجملة. وقد اعتبر الدّارسون أنّ الآليات الأدبية التي تتجاوز إطار الجملة هي آليات لا تقف في حدود الخطاب العلمي. وضروب " نحو النص" (التي مازال أمامها الكثير) تتيح تنظيم الظواهر المتعلقة بالنظام النصي. ("سلاكتا"[١]: "النظام النصي[٢]").

---

(١) هو D.Slokta .

(٢) العنوان الأصلي هو L'Ordre du texte .

التكرار البلاغي والتكرار النحوي :

يتمثل التكرار في إعادة كلمة في جملة أو في بيت شعري. وهذا التكرار يمكن أن يعلّله أيُّ نوع من أنواع التأكيد : ومن أمثلة ذلك الجملةُ التالية: "روما موضوع إحساس فريد، روما التي إليها يأتي ذراعك..." (كرناي: مسرحية "هوراس"): إنّ روما هنا تبدو علامة إحساس لا يستوفي التعبيرَ عنه إلا التكرارُ.وفي علم التراكيب النحوية تدلُّ عبارةُ التكرار على استعمال ضمير الغائب "هو" والضمائر التي لا تدل على الإشارة، وهذه الضمائر يمكن أن تحيل على عناصر سبق ذكرُها في النص. إنّ خصيصيتْ ضمير الغائب (وهما غيابه في دائرة الخطاب وطاقته على الإسناد) تجعلانه ذا أهمية كبيرة في دراسة تماسك النصوص. وعندما بيّن "هرواج[1] " أن النصّ الذي يُكتب بضمير الغائب هو سلسلة لا محدودة من الضمائر اتضح بذلك وجهٌ أساسي وهو الوجه المتمثل في التكرار.

إن التضاد مع ضمير المتكلم (الذي هو ضمير يشير إلى صاحبه ، ومرجعيتُه هي ذاتُ قائله) يحدّد نتائج هامة في النص الأدبي: إنّه ينظم انطلاقا من ذات صاحبه وفي إطار الخطاب. وفي هذه الحالة فإنّ

---

(١) هو R.Harweg .

تماسك النصّ لا يقوم على التكرار (كما هو الحال في النصوص التي يُستعمل فيها ضمير الغائب) لأنّ الذي يتكلم مستعملا ضمير المتكلم يمكنه في كل لحظة أن ينظّم المعطى حسب وجهة نظره الخاصة التي هي النقطة المرجعية الأساسية. ومن هذه الزاوية يمكن أن يُدرس جنسان أدبيان بالغا الاختلاف وهما السيرة الذاتية والقصّة المكتوبة بضمير الغائب.

النظام الزمني:

عندما ألح " جنات" على نظام النص ونظام القصة استطاع أن يبرز أهمية نشاط صوت الراوي في رواية " بحثا عن الزمن الضائع" (صورIII): فنظام النص إنّما يحدده نشاط الرّاوي، والأعمال الّتي هي مادّة القصّة هو الذي ينظمها حسب وجهة نظره، ومن هنا يأتي الارتداد والاستباق والسوابق واللواحق، وهي كلّها كلمات أصلها من البلاغة، لكنها طُوِّرتْ بما يجعلها صالحة لتحليل القصة من حيث هي نص.

فاللاحقة تعني ذكر حدث تقع نقطة حدوثه قبل الزمن الذي بلغه الراوي في قصه،ولهذا هي تفترض "صوت الراوي".

وفي قصة "سيلفي[1]" لـ"نرفال[2]" يكون الخبر والسّرد المستويين المعروفين وهما الخبر والخطاب، ولكن بسبب تضمين مقاطع من اللواحق تعود إلى فترات سابقة يظهر أمام القارئ مستوى ثالث أو بعدٌ ثالث: إنّه التماثل بين القصة الأصلية وما فيها من تضمين. ويؤكد نظامُ القص المؤلف طابعَ الخبر الدائري، وهذا الطابع هو جزئيا مدار اهتمام " بولي " بهذه القصة في دراسته " مسوخ الدائرة": يوجد هنا تعالق بين عملية الرواية القائمة على التأليف واللواحق واضطراب الخطية في الرواية والتماثل والتكرار، وهنا تترابط البحوث النصّانية والغرضية.

ونجد الأمر ذاته في السوابق التي تعني في البلاغة استعمال صفةٍ لوصف حالة سابقة لما بلغه القولُ. ومثال ذلك قول " كسيفارس[3]" لـ" مونيم[4]" يا إلهي ! ماذا؟ هل أكون أنا ذاك المذنب السعيد (من مسرحية " متريدات[5] " لـ"راسين"). وفي النحو يتمثل هذا

---

(١) العنوان الأصلي هو Sylvie .

(٢) هو Gerard de Nerval (١٨٠٨-١٨٥٥) كاتب فرنسيّ .

(٣) شخصيّة اسمها Xipharès .

(٤) شخصيّة اسمها Monime .

(٥) العنوان الأصلي هو Mithridate .

الأسلوب في عزل كلمة في بداية الجملة بواسطة وقف السرد ثم العودة إليها بواسطة ضمير. ومثال ذلك " في مدينة "ليون " لن أمرَّ هذه المرّة ". وتتمثل السابقة الزّمانيّة في عملية استباق يذكر فيها الرّاوي زمنا لم يبلغه في روايته بعد. ويرى "جنات" أن السابقة صعبة التماشي مع القصص التقليدية القائمة على ضرورة الاكتشاف المزدوج للقصة عند الرّاوي والقارئ معا. وإذا استعملنا جنسيْن أدبيّين مختلفيْن خارج القصّة مع ضمير المتكلم في اليوميات والسيرة الذاتية أمكننا أن نفهم الدّور المزدوج للسوابق. وإذا كان هناك جنس أدبي يتبع الأحداث فهو اليوميات. ومن هنا نقد "بلين[1]" الكاتبَ ستندال في مذكراته لأنه بالغ في الإحكام بجنوحه إلى تأويل الأحداث انطلاقا من أسباب لاحقة لها. وهذا ما يظهر في قوله : "هذا الحاضر الذي وُضع جانبا قبل الأوان يتلقى سمته المتمثلة في كونه مقطعا جديدا من يوميات لا ينبغي له أن يوجده إلا بتجاهله " (" بلين": "ستندال ومشاكل الشخصية"[2]).

---

(١) هو G. Blin .

(٢) العنوان الأصلي: Stendhal et les problèmes du personnage .

وخلافا لهذا فإنّ القصة بضمير المتكلم - بحكم طابعها السبقي في الزمن- تتناسب مع السوابق أكثر من القصص التقليدية الّتي يُفترض أنّ الرّوائي فيها يكتشف الخبر تدريجيّا بقدر تقدّمه في الرّواية، ونشير هنا إلى طابع السّوابق في السيرة الذاتية التي كتبها " ستندال" والقص الاسترجاعي يؤكّد إحساس" بلين" إزاء يوميات ستندال الذي يقول مثلا "بعد ذلك اليوم بسنوات فهمتُ آليات ما حصل في قلبي آنذاك، ولأنني لم أجد كلمة أفضل فقد سميتُ ذلك " تبلورا" (ستندال : "حياة هنري برولار") .

الأصوات السردية:

يعتبر " باختين" أنّ الأثر الأدبي هو حوار، وهو - بدءا - حوار داخلي. يقول : " كل مقول إنما يقع تصوّره بحسب المخاطب " ولكن أكثر الخطابات حميميّة هي أيضا حوارية من أولها إلى آخرها وذلك لكونها تخترقها تقويماتُ متلقٍّ مفترض أو "حوار افتراضي". ووجود هذا التخاطب يحدد للحوار بين الكاتب والقارئ شكله الأولي ' (باختين : " هيكل المقول[1] " وقد ورد في كتاب تودوروف: "المبدأ الحواري"[2]).

---

(١) العنوان الأصلي هو La structure de l’énoncé .

(٢) العنوان الأصلي Le principe dialogique .

تعدد الأصوات :

ليس لتعدد الأصوات خصوصية أدبية. وقد اعتبر "ديكرو" أن نظرية المقول عنده ينبغي أن يُغضّ النظرُ فيها عن التواصل باعتبار أنّ المنطق والهدف لا يمثلان جزءا من البلاغ أو رسالة المقول، ففي الجملة التالية: " جان قال لي سآتي غدا " ضميرا المتكلم يعودان على شخصتين مختلفتين: فالمقول الواحد يدل على طرفيْ خطاب وهذا ما يختلف مع ضمير المتكلم لحظة اضطلاعه بالخطاب لأن الضمير في هذه الحالة لا يعود إلا عليه.وتعتبر دراسات الكلام أمرا بديهيا أن يكون لكل مقول قائل واحد (إذ توجد عملية القول والمقول). وإذا كانت عمليّة القول تسند المادّة القوليّة إلى قائل واحد، فإنها يمكن أن تتضمن مادة قولية أخرى قابلة للإسناد إلى قائل آخر.

وفي كتابه "اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية" جعل "بالي" تضادا بين نوعية القول ومادة القول. ومثال ذلك أظن (نوعية القول) أنّ الأرض تدور (مادة القول). ولكن الفاعل في نوعية القول ليس دائما القائل الذي يتكلم ، ومثال ذلك الجملة التالية: " لقد قرر زوجي (عملية القول ونوعيته والفاعل هنا هو الزوج) أنني أخونه (مادّة القول والفاعل فيها هـو الزوجة). وإذا كان "بالي" لم يجعـل

هذين النوعين من الأمثلة متضادين فلأن الفاعل المتكلم ينبغي أن يعتبر - حسب " ديكرو" في كتابه "الهيكل ، المنطق، عمليّة القول[1]"- فاعلا مزدوجا، أي فاعلا نحوا وفاعلا قولا. وفي هذا قال بالي: "ينبغي الحذر من الخلط بين أفكار المتكلّم الشخصيّة والأفكار التي يبلّغها للمخاطب، وبالفعل فإن المتكلّم إنّما يبلّغ " رأيا خاصّا لا "رأيه" بالضرورة. ونظرية "سوسير" في العلامة تتضمن في حرية اختيار العلامة حريةَ اختيار الفكرة : إنّ كنز الجُمل الذي توفّره لنا اللغةُ هو في الآن ذاته معرض من الأقنعة يمكّننا من أن نلعب أدوار عدة شخصيات مختلفة. وحتى إذا كانت الشخصية مطابقة للفكرة الحقيقية فهي تبقى على كل حال مجرّد شخصية " (من كتاب ديكرو سابق الذّكر). والمقول الواحد يمكن أن يتم بطرق قول عديدة ، وإلا فكيف نفسر مثلا الأشعار الواردة على لسان الحيوان المصاب بالطاعون وغيرها؟إنّ القول ذا الأصوات المتعددة يبرز "مسرحة القول" " التي تتضمن عددا كبيرا من الأصوات، وإمكانية هذا الانقسام قد تُستعمَل للتعريف بقولٍ يُفترَض أن مخاطِبا معينا قد قاله، ولكنّها تُستعمل أيضا وعلى وجه الخصوص لإنتاج صدى محاك. الحوار

---

(١) الأصل هو Structure, logique, énonciation .

الافتراضي الذي يعتبره باختين النّموذج القانوني للمقول يمثل جزءا من هذه المنظومة ومثال ذلك : "لو قال شخص... لقلت له....".

وهذا النظام قد أتاح لموليار أن يستعمل المسرح داخل المسرح وهو ما أورد "ديكرو" مثالا عليه من مسرحية "أمفيتريون[1] "، ولكن يمكن أن نجد أمثلة أخرى عديدة منها هذا الرد الذي هو حواري متعدّد الأصوات وقد قاله "سقانارال[2]" في مسرحية" دون جوان": " سيدي أعترف أنكم تثيرون دهشتي : إننا لم نكد ننجو من الموت قبل لحظات ، وبدل شكر الرب على اللطف الذي أحاطنا به، يا سلام يا لك من نذل ، إنك لا تعرف ما تقول، والسيد يعرف ما يفعل..." (مسرحية" دون جوان" الفصل ٢ ، المشهد ٢) : فاتجاه المقول موجه إلى مخاطبين مختلفين، في حين من الناحية الفعلية المقول تضطلع به ذات واحدة هي ذات المتكلم ، ولكن الصورة التي يعطيها المقول هي صورة تبادل، صورة تراتب في الكلمات. والمخاطب الثاني في رأي "ديكرو" هو متخيّل، في حين أن الذات المتكلمة (وهي هنا "سقانارال ") عنصر من التجربة الفعلية ، ثم إنه لا شيء يُثبت أنّ

---

(١) العنوان الأصلي هو Amphitryon .

(٢) إحدى شخصيّات المسرحيّة Sganarelle .

"سقانارال" يعيد حرفيا كلمات خطاب قيل له في ظروف مماثلة ولكنه يُسمِع الكلمات التي يريد إبلاغها. إنّ "سقانارال" يحاكي خطابا افتراضيا فيه جُعلت وضعيتُه كخادم معادلةً لـ " النذل". وهذا القسم من المقول لا يمكن أن يُنسب إليه إلا بوصفه قائلا. أما القسم الأول من المقول فيضطلع به بواسطته طرفا في الخطاب.

وهذا المبدأ بالغ الأهمية في مسرحية "دون جوان" إلى درجة أنه يؤول إلى مسرحة العبث: فخلال مقابلته لـ " دون كرلوس" كان "دون جوان" يرغب في النجاة من الانتقام ولهذا يجتنب التعريف بنفسه ويستعمل ضمير الغائب للدّلالة على ذاته ، وهذا ما يظهر في قوله: "إنني متعلق شديد التعلق بدون جوان إلى درجة أنه لا يستطيع أن يقاتل إلا إذا قاتلتُ أنا أيضا" (الفصل ٣ من المشهد ٤). إن تعدّد المعاني في كلمة "متعلق" يتيح مواصلة سوء تفاهم قائم على التضاد بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي. ومن ناحية أخرى فإنّ غموض المقول يطرح مسبّقا حضور الشاهد ويعطيه مكانا في عملية التواصل لأنه الوحيد الذي يُفترض أن يستحسن تعدد المعاني (أي أن يفهم أن المقول له تأويلان) وأن يفهم فهما تاما ما لا يفهمه "دون كرلوس " إلا جزئيا.

الأسلوب غير المباشر الحر:

إن هذا الأسلوب يمثل حالة خاصة في تعدد الأصوات لأنه يُسمع من خلال صوت الراوي أصداء صوت آخر. وحتى إذا كان هذان الصوتان فيه بيّنيْن فإنّ الخطاب الذي يرِد بهذا الأسلوب يكون في الآن ذاته مرويا ومنقولا. وقد اعتبر بيتار[1] أنّ الرّواية هي بمثابة "تظاهر شاسع" فيه تكون وظيفة الكتابة الروائية متمثلة في " أن تتظاهر" بالانسجام اللاّزم في كل عملية تواصل. "الشرخ" اللازم للكتابة الروائية يتنزل بين القوليّ وغير القوليّ في الأثر. وعندئذ فإنّ عاملا مهمًّا من عوامل الانسجام يكون في إدماج ما هو قوليٌّ فيما هو غير قولي، آنئذٍ يزول كل مظهر مسرحي. ومثال ذلك الفقرة التالية: " ودّ "بومار" أن يهديه سيجارة ، كان يبحث في جيبه وهو يرتعش وقال إنّ ابنته أخذتها لأنها لا تريدني أن أدخن، وما دخلي في هذا الموضوع؟..." فالأسلوب غير المباشر الحر يصور هذا البحث عن وحدة الشكل المحاكية. والغموض الذي يقوم عليه هذا الأسلوب يمكن أن يتضح في الجملة التالية :" كان "بول" يقول إنه سيأتي غدا: فمرجعية "غدا " هنا غامضة: فهل هي منتسبة إلى "بول" وزمن قوله،

---

(١) هو J.Paytard .

أم هي منتسبة إلى المتكلم عن بول وهو شخص آخر استعمل هذا الأسلوبَ في زمن غير زمن "بول" ؟.

لقد لاحظ "باختين" أن الأجناس الأدبية المتصلة بالقصة المتخيّلة والأسلوب غير المباشر يتطوران معا : فالأسلوب غير المباشر الحر متصل بالمحاكاة وبجملة أنشطة المحاكاة: ففي الخطاب العادي لا تعمل المحاكاة بنجاعة إلا في الكاريكاتور حيث يتعرف على الخطاب الذي هو منقول ومحاكى في آن واحد، وعلى القارئ أو السامع أن يتعرف على السمات المميزة للخطاب كما تبرزها محاكاته. والوعي بقيمة هذا التلاعب هو غالبا بالغ الأهمية سواء أكان الرهان فيه ساخرا أم جماليا أم سياسيا.

وبما أن غاية الأدب ليست غاية عملية أو نفعية أساسا، فإنّ قدَر الأسلوب غير المباشر الحر أنْ يكون متصلا اتصالا مباشرا بالمحاكاة لأن عالم المرجعية إنما يتحدد بواسطته. والواقع أن التعرّف على شخصية معينة من خلال مادة الأسلوب غير المباشر الحر يحتاج إلى أن تكون هذه الشخصية قد تم "تمثُّلُها"، أي بعبارة أخرى أن يكون القرّاء قد بلغتهم أقوالُها وحركاتها (فعرفوا مزاجها الحاد أو البارد أو غير ذلك ، وكانت لبلزاك أفكار بالغة الدقة في هذه النقطة). ولهذا

السبب لا نجد أبدا الأسلوب غير المباشر الحرّ في بدايات الرّوايات "الكلاسيكية" لأن القارئ ينبغي أن يعرف ما يكفي عن الشّخصية التي يرد خطابها عن طريق هذا الأسلوب حتى يتعرف على كلامها الذي لا يرد بصوتها: فالكلمة الفلانيّة ينبغي أن يُتعرَّف عليها بكونها تشبه كلام من نُسبت إليه أو لا تشبهه. والمهم هنا أن هذه العملية يقيس بها القارئ مدى حصافته في التمييز- ضمن هذا الأسلوب - بين ما هو من أمر الراوي وما هو من أمر الشخصية.إن التعبير بالأسلوب غير المباشر الحر يفترض تحليل خطاب ضمني ويتطلب ذلك من القارئ. وكان "ستندال" يساعد قارئه قليلا في هذا المجال فيكتب بالحروف المائلة ما هو منسوب إلى خطاب الشخصية في مقول الراوي، ومثال ذلك الجملة التالية: كان السيد" قراندي[١]" نصف غبي وثقيلا ولكنه على حظ لا بأس به من الثّقافة وهو يكابد كل مساء عناء المطالعة مدة ساعة حتى يكون على علم بأدبنا ". فالمسطَّر هنا ورد مائلا في الأصل وهو ليس من كلام الراوي وإنّما هو مما تقوله الشخصية. فالطريقة التي يظهر بها هذا الأسلوب غير المباشر الحر في خطاب أدبي ترسم حدود الجنس الأدبي : ففي الأدب

---

(١) هو: Grandet الأب في رواية بلزاك "أو جيني قراندي " .

الّذي يوصَف بالذّاتية (أي الأدب الذي تكون فيه الشخصية ووجهة نظرها مسيطرتين) يمكن أن يظهر الأسلوبُ غير المباشر الحر منذ بداية النص أي حتى قبل أن يكون القارئ قد تعرَّف على طرائق التعبير عند الشخصيات. وسيحصل عنده ذلك التعرُّفُ خلال القراءة وبلا إعداد مسبق. ومن هنا تأتي نخبوية الدخول إلى هذا الأدب (مع أمثال "أوستين[١]" و " جوف[٢]" و"وولف" و " صارّوت"[٣] وغيرهم).

إذا كان هذا الأسلوب غير المباشر الحر متصلا– فيما يبدو – اتصالا خاصا بالقصّة (وهو يعطيها كيانا وصوتا) فهذا راجع بلا شك إلى أن القصة هي مجال التلقي المفضّل للأفكار والخطابات التي تُنقل بطريقة التقليد أو المحاكاة ، وغالبا ما تُحذَف أفعالُ التقديم.ويمكن أن تؤوَّل هذه السمةُ بكونها علامة خاصة في الخطاب المتخيَّل: إنها تدل على أن الذي يتكلم يحول مسؤولية المقول إلى الشخص الذي تنقل أقواله، فكأنه هو المسؤول عنها لا الراوي

---

(١) هي Jane Austen (١٧٧٥-١٨١٧) روائية انجليزية.

(٢) هو Jean –Pierre Jouve كاتب (١٨٨٧-١٩٧٦) فرنسي .

(٣) هي Sarraute من أعلام الرّواية الجديدة في فرنسا .

المضطلع بالنقل: إنها ظاهرة المسافة الفاصلة ، وهي ظاهرة مألوفة في الخطاب العادي.

وبفضل ما سلف نلتقي مع تفكير بارت الذي يقول " إنّ النص نسيج من الأصوات"، فالأسلوب غير المباشر الحر يمسرح الكلمة ويبرز خصوصيتها، وذلك يمكّن من تبيُّن تفرُّدِها، فإلى جانب الشفرات الموجودة في اطراد الحبكة أو الخبر (الذي يمثل لُبَّ التحليل البنيويّ في القصص) توجد شفرة أخرى لا تلغي الأولى ، وهي شفرة أكثر إشكالية وتتمثل في فك رموز الأصوات في الأثر ، وهنا لا بد من أن يحتل القارئ منزلة أهم."

على سبيل جرد النتائج:

تثير الدراسات النصانية أحيانا تحفظات من نوعين: فالاتهام الأول الذي يوجَّه إليها من طبيعة "تجريبيّة" وهو يتمثل في أن التحليل الهيكلي للقصص ذو مردود ضعيف. فقد يؤول استعمال وسائل هذا النقد على نحو واسع إلى نتائج "منتظرة". وهذا الاتهام في الحقيقة ليس خاصّا بالنّقد النّصّاني لأنه ممكن الحدوث في أي بحث مهما يكن النقد الذي يتبناه صاحبه. والاتهام الثاني الذي يوجَّه إلى هذه الدراسات هو نقد متعلّق بنظرية المعرفة، أي هو نقد إيبستيمي ومداره التساؤل فيما إذا كان تقسيم الوحدات السردية وضبط المكونات وغير ذلك ليست أمورا معطاة سلفا، أي ليست أنشطة ناتجة عن تمثُّلٍ سابق للموضوع الأدبيّ المدروس. وفي هذه الحالة فإنّ الهيكل الذي يخرج به الدارس ليس في النهاية سوى انعكاس لذات ممارس البحث ، وفي هذه النقطة يرى "ستاروبنسكي " أن الهياكل هي نتيجة هدف، أي نتيجة " وعي مُهَيْكَل" وهذا ما يظهر في قوله: " مهما تكن رغبتنا في الوقوف عند حدود الخصائص اللسانية في النص فإننا لا نستطيع أن نتخلص من الجرد الشامل إلا إذا حددنا سؤالنا ووجهناه وجهة معينة. كل مقاربة تحدد منظورا معينا ويكون تأثيرها تغيير الشكل الكلي".

وقد استخلص ستاروبنسكي " ضربا من الأخلاقية للمذهب الهيكلي وهو ما عبّر عنه بقوله : "إنّ المذهب البنيويّ مضاد للاقتناع الشائع والمتمثل في كون روح العصر موصومة بالتنافر وبالعبث، وهي تفترض من جهة الدارس المراهنة على المعنى واختيار سمة المعقولية. إنّ المذهب البنيويّ رفضٌ لجعل العبث مسرحية سهلة ".

وفي الوقت ذاته يتفكك التصور الإيجابي للأدبية في بعض مشارب النقد البنيويّ وهذا ما نجده في "التماعات المعنى " عند بارت" وفي "البعثرة" عند دريدا"، وقد أثار النص المغلق (المعتمد في النقد النصانيّ) السؤال التالي : ما هي العناصر التيّ في النص والتي لا تنتسب إليه ؟ والجواب عن هذا السؤال بصفة عامّة أمر ممكن، إنها الطريقة الموافقة للمبدإ البنيويّ القائل بأنّ الأنظمة لا يمكن أن تُعرّف إلا تعريفا تفاضليا. ينبغي أن نتعلّم التفكير في الدال في حدّ ذاته (وهو تفكير قائم على الزوغان من كلّ مركز اهتمام محدد واحد، وعلى الرجوع الدائم إلى أصل يكون أبعد فأبعد " أيّ هو تفكير قائم على مركز بحث متبدِّل وعلى أنَّ المصدر متغير" على حد عبارة "فهل "). ومن هذا المنطلق بدأت تظهر تدريجيا الفكرةُ القائلة بأن الأدبية ليست ملْكية ثابتة ، وإنما هي مجموعة من الظواهر يدخل فيها القارئُ

أيضا كما تدخل فيها فرضياتُ القراءة. وفي هذا النظام المبرمج يكون للكتابة والقراءة حظهما من اهتمام الدّارس. وهذا ما لخّصه "صولرس" بقوله :" إنّ القضية الجوهرية لم تعد اليوم قضية الكاتب والأثر وإنّما قضية الكتابة والقراءة، وهذا ما يُلزمنا بتحديد فضاء جديد يمكن أن تُفهم فيه هاتان الظاهرتان من حيث هما تتبادلان التأثير" ("فيليب صولرز": "الرواية وتجربة الحدود").

مراجع إضافية منتقاة

- لغات "جري" مقال في علم العلامات الأدبي .

M.Arrivé, Les langages de Jarry, essai de sémiotique littéraire. Paris,ed Klincksieck,1972. Les analyses sont precedes d'une mise au point méthodologique et théorique très intéressante.

س/ ز : تحليل "سرّازين" .

R.Barthes : S/Z,.Analyse de Sarrasine d'H.de Balzac. Paris ed Seuil 1970

- لذّة النصّ .

Le Plaisir du Texte,Paris, le Seuil.

- مشاكل اللسانيات العامة .

Benveniste E., Problèmes de linguistique générale, Paris, ed Gallimard tome1 1986, t2 1974.Les chapitres sur "l'homme dans la langue" sont essentiels pour l'énonciation.

- الخطاب وصاحبه .

Coquet, Le discours et son sujet, Paris, ed Klincksiek 1984, coll.Semiosis.

- القول والمقول .

O.Ducrot, Le dire et le dit, Paris, ed Minuit 1984.□

- صور
- صور ٢
- صور ٣

G.Genette, Figures. Paris ed Seuil 1966.

Figures II, Paris, ed Seuil, 1969.

Figures III, Paris, ed Seuil, 1972.

- موباسان، علامية النص .

A.J Greimas, Maupassant, la sémiotique du texte:exercices pratiques.(Application rigoureuse des méthodes de l'auteur a un conte de Maupassant) Paris, Seuil 1976. On conseille aussi la lecture de "La linguistique structurale et la poétique", article court, clair et dense,pages 271-283,dans Du Sens, ed. du Seuil,1970.

- محاولات في اللسانيات العامة .

R.Jakobson, Essais de Linguistique générale, Paris, ed Minuit, 1963.Lire en particulier " deux aspects du langage et deux types d'aphasie", ou l'auteur étudie la métonymie et la métaphore, et "Poétique".

Questions de Poétique, Paris, Seuil, 1973.

• عناصر لسانية للنص الأدبي .

Maingueneau D., Eléments de linguistique pour le texte littéraire. Paris ed Bordas 1986.Synthèse très utile.☐

• في سبيل الإنشائية ١

• في سبيل الإنشائية ٢

• في سبيل الإنشائية ٣

Meschonnic H., Pour la Poétique, essai, Paris ed Gallimard 1970.

Pour la Poétique II, essai, Paris ed Gallimard 1973.

Pour la Poétique III, essai, Paris ed Gallimard 1973.

• تراكيب اللسانيات الفرنسية وهياكل النص الأدبي .

Peytard J., Syntagmes (linguistique française et structures du texte littéraire) Paris, ed les Belles lettres 1971.

• إنتاج النص .

Riffaterre M., La production du texte, Paris, ed Seuil 1979.

• دراسات في الأسلوب .

Spizer L., Etudes du style, Paris, ed Gallimard 1970.

- نظرية الأدب (نصوص الشكلانيين الروس) .

Todorov T., Théorie de la littérature, Pais, ed seuil, 1966.

Theorie du symbole,Paris,Seuil,١٩٧٧.

مصنفات جماعية :

- الأدب والواقع .

Littérature et réalité, Paris, ed Seuil ; coll : « Points », 1982.☐

- علم الدلالة والرمز في الشعر .

Sémantique de la poésie, Paris, ed Seuil, coll « Points », 1979.

- البلاغة العامة .

Rhétorique générale, Paris, ed Seuil, coll « Points»,1982.

Consulter également la revue littérature, Ed.Larousse, Paris, et la revue Poétique, Ed. du Seuil, Paris.☐

قائمة في أبرز المصطلحات

عملا بصرامة الأمانة العلمية ترجمْنا متنَ الكتاب بكل دقة وعرّفْنا بالأعلام بالآثار في الهامش تعريفا وجيزا فذكرْنا أصول أبرز المصطلحات ، وقد رأينا من باب تيسير الإفادة أن نوضّح ما لا بدّ منه من المفاهيم الهامّة أو التي تُستعمَل لإي مذهب معيَّن استعمالا خاصّا، وهي هنا منظَّمة حسب الفصول التي تضمّنتها ، ومرتّبة – داخل كلّ مجموعة – حسب نظام لغتها الأصليّة (الفرنسية).

النقد التوليدي:

Autographe :

خطّ اليد: كلمة مركبة من صفة وموصوف لاتينيّيْ الأصل ، وهي تعني كل ما هو مكتوب بخطّ الكاتب ،وقد يُطلق هذا المصطلح عند التوليديين حتى على أبسط الملاحظات التي دوّنها قبل الشروع في الكتابة ،وقد يُطلَق على ملاحظاته أثناء الإنشاء ، وقد يُطلق حتّى على المخطوط كلّه.

قاعدة معلومات : **Base de données :**

عبارة مركَّبة من مضاف ومضاف إليه من أصل لاتينيّ و هي تعني قواعد المعلومات، أي كل ما يجمعه الباحث من وثائق تخصّ متابعة إنشاء الأثر المدروس .

Codicologie :

علم شفرة الكتابة: لفظ مركّب مستحدث منحوت من أصلين لاتينيّ و يونانيّ ، وهو يدلّ على علمٍ يدرس المخطوطات الكترونيا ليحدّد ائتلاف النُّسخ واختلافها وزمن كتابتها والموادّ المستَعمَلة في ذلك .. .

Cogito :

الفكر: كلمة ذات أصل لاتينيّ ولكن معناها جديد وهو: الأنا المفكّر، وهي تعني في الفلسفة إثبات وجود النفس من حيث هي موجود مفكر كما تعني البرهنة على وجودها بفعلها الذي هو الفكر، لأنّ التفكير يفترض الوجود ، وهذا ما تلخصه قولة " ديكارت " المشهورة : " أنا أفكّر فأنا موجود"، ويرى الفيلسوف الألماني "هوسرل" أنّ "الكوجيتو" لا يثبت وجود النفس من جهة كونها جوهرا ، وإنما يُثبت ما تفكر فيه النفس.

Devenir-texte :

صيرورة النّصّ : اسم مركّب من أصليْن لاتينيّين، وهو يعني صيرورة النص خلال عملية تكوّنه بين أولى بداياته وظهوره النهائيّ.

Document:

وثيقة: مصطلح من أصل لاتينيّ، وهو يدلّ على كلّ وثيقة متّصلة بنشأة كتاب معيّن (جذاذات، أوراق معلومات، ملاحظات مكتوبة ...).

Documents de redaction :

وثائق تحرير: لا تُطلق هذه الكلمة عند أهل النقـد التوليـديّ إلاّ على ما يجمعه الكاتب قبل طور التحرير وذلك استعدادا للكتابة.

Endogenèse :

ولادة داخليّة: مصطلح مركّب من سابقة واسم لاتينيّ الأصل، وهو يعني عند أهل هذا المذهب معنى دقيقا هو التالي:ترابط مكوّنات خارجة في الأصل عن الأثر مما يؤدّي - عبر عمليات الكتابة وما فيها من تحوّلات - إلى وئام وانسجام بينها يجعلان ما هو خارجيّ الأصل من الموادّ عناصرَ تذوب في النص ومنهجه وعلاقاته.

Exogenèse :

ولادة خارجيّة: مصطلح مركّب مـن سـابقة واسـم مـن أصـل لاتينيّ وله معنى دقيق عند أهـل هـذا المـذهب وهـو التـالي : اختيـار مجموعة موادّ خارجة عن الـنصّ في ذاتـه لكنّهـا معَـدَّةٌ لاسـتعمالها في إنشائه ، وهو أمر يتمّ قبل الكتابة.

Finalisme :

الغائيّة: مصطلح يعني عند أهـل المـذهب التّوليـديّ جميـع أطـوار نشأة الأثر ونتاجها من حيث هي هادفـة جميعـا إلى غايـة واحـدة هـي النّصّ النّهائيّ وهي محكومة به .ومن مخاطر هـذا التـصوّر - عنـد أهـل هذا المذهب - أنه يربط بين مخطوطات هذه الأطـوار وكأنهـا حقـائق

وحيدة في حين هي مجرّد اختيارات كان يمكن أن يختار الكاتب سواها، ثمّ إنه تصوّر يجعل كلّ عمل وكأنّه خضوع لخطّة محكمة وُضعتْ مرّة واحدة ونهائية ، وهذا غلط لأنّ الكتابة تشهد ضروبا من "جدليّات العمل " مثل التردد واختيار معيّن بين ممكِنات كثيرة والحذف والزيادة والتغيير... وأخطر ما في هذا التصور القديم عند أهل النقد التوليديّ هو أنّ ممارس البحث ينطلق من النصّ ليتدبّر المخطوطات ، والواجب هو العكس ، وهذا من أبرز وجوه التضاد بين دراسة المخطوطات عند القدامى ودراستها عند أهل النقد التوليديّ الحديث.

Genèse:

ولادة: كلمة من أصل لاتينيّ تعني نشأة الأثر خلال أطواره المختلفة.

Génétique textuelle:

توليديّة نصّيّة: مصطلح مكوَّن من نعت من أصل لاتينيّ ومنعوت من أصل يونانيّ ، وهو يعني دراسة المخطوطات أو النُّسخ في توالد بعضها عن بعض في اتّجاه نشأة النص.

Manuscrit moderne:

المخطوط الحديث: المقصود به عند أهل النقد التوليديّ هو "المخطوط بمعنى حديث ": فالمخطوط بالمعنى القديم يعني جملة النُّسخ الجاهزة من كتاب معيّن ، أمّا في المعني الخاصّ بأهل هذا المذهب فيعني مجموعة ما قبل التحرير من وثائق وكنانيش عمل وشتات أوراق أو ملاحظات أو مسودات سابقة لوجود نُسخ الكتاب ، وهي عندهم واجبة الدراسة بكلّ ما فيها من تبدُّل وتأثير بعضها في بعض.

Manuscrit de l'oeuvre:

مخطوط العمل : عبارة مكونة من مضاف ومضاف إليه لاتينيّيْن، وهي تعني مجموعة المخطوطات أو النُّسخ المتتابعة التي تمثّل صِيغا أو محاولات يُطوّر بعضُها بعضا في اتجاه إنشاء النص.

Mécanique de production:

آليّة الإنتاج: عبارة مكونة من مضاف يونانيّ ومضاف إليه لاتينيّ، وهي تعني " آلية الإنتاج " بمعنى طريقة الكاتب في صياغة مناهج كتابته وتقنياتها على النحو الذي يؤول إلى ظهور الكتاب.

Phase:

طور: كلمة من أصل يونانيّ تدلّ على "الطور" وتعني كلّ مرحلة من مراحل نشأة النص مُنزَّلةً بين سابقتها ولاحقتها، وأطوار إنشاء النص عند التوليديين أربعة هي التالية:

١- طور ما قبل التحرير: (pré-redactionnelle Phase):

ويتفرع هذا الطور بدوره إلى فرعين:

- طور الاستكشاف : (Phase exploratrice) : وهو طور بحث الكاتب عمّا سيكون لازما أو مفيدا للكتابة، ويتمّ ذلك قبل بداية التحرير(Phase pré-initiale).
- طور العزم على بداية الكتابة : (Phase de décision) : هو الطور الذي يقرر فيه الكاتب الشروع في مستلزمات الكتابة المباشرة، وينطلق ذلك - في الغالب - من وضعه خطة العمل الأولى (Phase initiale).

٢- طور التحرير : (Phase redactionnelle) : ويتكون من مجموع الفترات المقضّاة في التحرير.

٣- طور ما قبل النشر : (Phase pré-éditoriale): هو الطور الذي يكون قُبيْل النشر وفيه تتم أنشطة تصحيح مخطوطات الكاتب التي بها ينتقل الكتاب من هيئة المخطوط إلى هيئة المطبوع.

٤- طور النشر : (Phase éditoriale) : هو طـور تـصحيح اللوحـات المطبعية ، ويشمل هذا الطور عند النقاد التوليـديين كـل مـا قـد يـتم من تغييرات خلال الطبعات المختلفة التي تتم في حياة الكاتب.

Phénomène d'écriture :

ظاهرة الكتابة : عبارة مركبة من مضاف يونانيّ ومضاف إليـه لاتينيّ و وهـي تعـني "ظـاهرة الكتابـة" بـالمعنى الواسـع عنـد النقـاد التوليديين، أي إعداد لوازمها ، ثم ممارستها وتجويدها .. .

Phénomène de textualisation :

عبارة مركبة من مضاف يونانيّ ومضاف إليـه لاتـينيّ ، وهـي تعـني "ظاهرة إنشاء النص " وتتم هذه العملية في الطور الثاني الكبير لأنهـا تمثـل ما تؤول إليه ظاهرةُ الكتابة ، وهي لا تُطلَق إلاّ على كتابة النص الفعلية.

Romantisme :

الرومنسية : كلمة حديثة ، وهي تعـني حركـة ثقافيـة وفنيـة شـاملة بدأتْ تظهر منذ أواخر القرن الثامن عـشر لـدحض الكلاسيكية، وكـان ذلك في ألمانيا وأنجلترا ثم في جلّ أقطـار أوروبـا، وهـي قائمـة علـى تحـدّي التقليد وإبراز قيمـة الحرّيّـة وأهميـة الفـرد في الإبـداع ووجـوب اسـتبدال العقل البارد الجامع بالعاطفة المتوهجة المختلفة بين الأفـراد مـع التهـويم في المُثل واستغلال الحلم ورفـض منظومـة الأجنـاس التقليديـة والـدعوة – في

الأدب والفنون جميعا – إلى التحرر التام في العبارة والمحتوى والأسلوب والغاية والمعنى، ومن رواد هذا المذهب وأعلامه الأنجليزيّ "ريتشارسن"(Richardson ١٦٨٩ - ١٧٦١) والألماني "جوته" (Goethe ١٧٤٩-١٨٣٢) والفرنسي "لامرتين" (Lamartine) .

Sociogenèse:

نشأة اجتماعيّة : كلمة منحوتة من جزءيْن من أصل لاتينيّ ، وهي تعني عند التوليديين نشأة الأثر في صلتها بالظروف التاريخية عموما وبالعوامل الثقافية خصوصا مع ما يتبع ذلك من اهتمام بهذه الظروف وضروب تحولاتها في الكتاب إنشاءً و دراسةً.

Système:

النظام: بمعنى المنظومة الداخلية في الموضوع المدروس، أي مجموعة الدّوالّ التي تُحلَّل في علاقاتها الداخلية دون سواها.

Temps et espace:

الزمان والفضاء : الفضاء مقصود به المكان بما فيه وهو يمثّل مع الزمن شكلين رئيسيْن للوجود المادي في العالم الخارجيّ ، والسؤال المطروح لدى الفلاسفة هو التالي: هل الزمان والمكان حقيقيان ، أي موجودان وجودا فعليا في العالم الخارجي؟ ، أم إنهما من أمر المجردات المحضة ولا وجود لهما إلاّ في وعي الإنسان؟ فالفلاسفة المثاليون يرفضون موضوعية الزمان والمكان ويرون أنهما يقومان على الوعي الفردي (مثل

الأنجليزي " هيوم" Hume - ١٧٧٦/١٧١١) ،أو أنهما شكلان قلبيّان للحدس الحسّيّ (مثل رأي الألمانيّ كانط) أو مقولتان للذهن المطلق (رأي الألمانيّ هيجل Hegel ١٧٧١-١٨٣١)، أما أصحاب المذهب المادي فيقولون بموضوعية الزمان والمكان ويرفضون كلّ حقيقة خارجهما.

Trace:

أثر : كلمة من أصل لاتينيّ ، وهي تعني الأثر الدال على ما سلف، وهي تُطلق عند التوليديين على جميع التغيرات التي تطرأ على النص خلال كل أطوار إنشائه.

Traduction:

ترجمة : هذا المصطلح لا يعني معناه العاديّ عند ذوي المنحى النفسيّ من أتباع الذهب التّوليديّ ، وإنما له معنى آخر دقيق وهو التالي: اعتبار مواضع الالتواء أو الحذف أو الزيادة أو الزلل في مخطوطات النّصّ عناصرَ تترجم أوضاعا نفسية معينة مثل الكبت أو الرغبة أو الحلم أو التوق أو ما شاكلها ...

Transformation:

تحوُّل : كلمة من أصل لاتينيّ ، تعني " التبدل " وتطلَق عند أهل هذا المذهب على كل ما يشهده النص من تغير مع الزمن وذلك في مستوى كيانه اللغوي من البداية إلى النشر، وكذلك في مستوى تلقّيه وأبعاده بعد النشر.

Urtexte:

النّصّ الأصليّ الأوّل : كلمة مركبة من جزءيْن، الأول لاتينيّ والثاني يونانيّ، وهي تعني النص المخطوط الأصليّ الذي يُفترض أنه وُجد أصلا وعنه تفرّعتْ النُّسخ المتماثلة أو المتشابهة، وقد يكون أحيانا مفقودا أو غير ذي وجود أصلا وذلك عندما يُملي المصنِّف كتابه فيأخذ عنه كلُّ ناسخ أخذا خاصا.

النقد النفسانيّ :

Afflux d'images:

دفق الصُوَر : مصطلح مكوَّن من مضاف ومضاف إليه من أصل لاتينيّ ، وهي تعني " الدفق " ، وهي تُطلق على جملة ما تحيل عليه كلمات المريض النفسي من أحاسيس وخواطر وأفكار وذكريات وغيرها مما يتصل بباطن النفس وخصوصا في مستوى اللاوعي.

Brouillage:

تشوُّش : كلمة حديثة ، وهي تُطلق عند أهل النقد النفسي على انتقال عناصر الوعي الواضحة في النفس إلى هيئة ضبابية مشوشة في الأثر الأدبي.

Castration:

خِصاء : كلمة من أصل لاتينيّ ، وهي تعني في علـم الـنفس وفي النقد النفساني الخصاءَ أو الإحساس بانعدام الـذكورة،وهـو مـا يـؤثر تأثيرا كبيرا خصوصا في مستوى اللاوعي وما يتصل به.

Censure:

رقابة : كلمة يدل معناها العام على كل أنواع الرقابة،وهي تعني في علم النفس وعند النقاد النفسانيين " الرقابـة الـتي يمارسـها الـوعيُ على اللاوعي"، وهي تظهر بدرجات مختلفة حسب الحالات.

Complexe d'Oedipe:

عقدة أوديب : مصطلح مركب من اسم من أصل لاتـينيّ ومـن اسم عَلَم، وهي تعني "عقدة أوديب" والتسمية من وضع عالم الـنفس النمساويّ " فرويد " ، وقـد نـسبها إلى البطـل الأسـطوري اليونـاني "أوديب" . تنشأ هذه العقدة من جملة الأحاسيس أو الذكريات الـتي صارت مغيَّبةً في مستوى اللاوعي ، ولكنها لم تزُلْ تماما لأنّ تأثيرهـا الخفيّ يستمرّ في مستوى السلوك والأحاسيس ، وقـد تُخاتـل الـوعي في بعض الظروف الخاصة ، ويـرى " فرويـد أن هـذه العقـدة تنطلـق عادة من الرغبات الجنسية المحرَّمة وما يتصل بها .

Condensation:

تكثيف : كلمة من أصل لاتينيّ ، وهـي تُطلـق في علـم الـنفس وفي النقد النفسانيّ على عملية تكثُّف العنـصر الواحـد في الحلـم مـن خـلال عـدة سلاسـل أو صـور أو أشـياء أو أشـخاص : فالـشخص الواحد في اللاوعي يمكن أن يُعبَّر عنه في الحلم بملامح مركبة من عدة أشخاص أو حتى من سمات عدة كائنات ، ولا بدّ هنـا مـن البحـث عن القاسم المشترك بين مكوِّنات هذه الصورة المكثَّفة لتَبيُّن المعنى.

Conflit physique:

صِدام فيزيائيّ : مصطلح مركـب مـن صـفة مـن أصـل يونـانيّ وموصوف من أصل لاتينيّ ، وهـو يعـني "الـصدام النفـسيّ " ، وهـي تدل في علم النفس على ما يحصل في لحظة محـددة مـن الـصراع بـين الوعي واللاوعي (مثل الصدام بين الرغبة والمنع).

Contradiction:

تناقض: كلمة من أصل لاتينيّ ، وهي تُطلق في علم النفس علـى التضارب الأصليّ بين الوعي واللاوعـي خـصوصا في حـالات الحلـم والغيبوبة وما شاكلها.

Dédoublement:

ازدواجية : كلمة مكونة من سابقة واسم لاتينيّيْ الأصل، وهي تُطلق في علم النفس على ازدواجية الشخصية ، والمقصود بها – في المعنى الحقيقي الأصلي – حالة الاضطراب التي يعانيها شخص تعيش ذاته شخصيتيْن متباعدتيْن إلى حد التضاد أحيانا ، وقد يكون ذلك على سبيل المجاز في الإنشاء الثقافي والفني عندما يعيش الكاتب – على سبيل التقمص – شخصية بعيدة عن حقيقة شخصه.

Déplacement:

تحوُّل موضعيّ : كلمة مكونة من سابقة واسم لاتينيّيْ الأصل ، وهي تعني " التحول الموضعي أو المكاني " ، ويطلقها علماء النفس والنقاد النفسانيون على تحويل عناصر الحلم من عالم الحلم ذاته إلى عالم النفس (خصوصا في وجهها اللاواعي) ، أي إلى جملة العوامل النفسية التي أدّتْ إلى ذلك الحلم.

Elaboration secondaire:

معالجة ثانويّة : مصطلح مكون من صفة وموصوف لاتينيّيْ الأصل، وهو يطلق – عند النقاد النفسانيين– على العملية التي تمثل الطور الأخير من الحلم حيث يتدخّل ما قبل الحلم ليعطي الحلم واجهته الظاهرة (Facade) وهي ليستْ مطابقة للباطن لكنّ فيها بعض الائتلاف وقابلية الفهم.

Enigme:

لُغز : كلمة من أصل لاتـينيّ ، وهـي تعـني " اللغـز " في معناهـا العام ، وهي عنـد النقـاد النفـسانيين مـصطلح يُطلـق علـى الغمـوض البادي في التأويل النفسي ، وهو غموض مكوَّن من تصارع العوامـل والعناصر الواعية واللاواعية.

Fantasme:

تخيُّل شهوانيّ : كلمة مـن أصـل يونـانيّ ، وهـي تعـني في علـم النفس التصور الذي يعيشه الفرد على سبيل الخيال ، وفيه يرى نفسه متمتِّعا بشهوة معينة ، غير أن العناصـر النفـسية تكـون خلالـه محرَّفـةً وعلى غير وجهها الأصليّ.

Figurabilité:

قابليّة التّشكّل في صورة : كلمة مكونة من سابقة واسم لاتينّيْ الأصل، وهي تعني " قابلية التصور" أو "قابلية التشكل بصورة معينة "، ويطلَق هذا المصطلح عند النقاد النفسانيين على عمليـة تحـوُّل الأفكـار اللاواعية إلى صور خاصة في الحلم.

Hétérogénéité:

خصيصة تنافر : كلمة مكونة من سابقة من أصل يوناني واسـم من أصل لاتينيّ ، وهي تعني " خصيصة التنافر " ، وهـي عنـد النقـاد

النفسانيين مصطلح يُطلق على عـدم الائـتلاف بـين العناصـر النفـسية وخصوصا ما كان منها منتسبا إلى الوعي وما كان متصلا باللاوعي.

Homogénéité:

خصيصة ائتلاف : كلمـة مكونـة مـن سـابقة مـن أصـل يونـانيّ واسم من أصل لاتينيّ ، وهي عند النقاد النفـسانيين مـصطلح يُطلـق علـى التلاؤم والائتلاف بين العناصر النفسية.

Indice:

قرينة : كلمة من أصل لاتـينيّ ، وهـي مـصطلح يُطلـق في علـم النفس وفي النقد النفساني على أقلّ العناصر وضوحا، ولكـن القرينـة يمكن أن تُربط مع مثيلاتها فتؤدي إلى تقريب المحلل من بعض الأمـور المفيدة في فهم جوانب خفية من النفس.

Inconscient:

اللاوعي : كلمة من أصـل لاتـينيّ ، وهـي تعـني " اللاوعـي"، ويُطلق هذا المصطلح على أهمّ أقسام الجهـاز النفـسي عنـد فرويـد، وهو يتكون من مجموع الدوافع والرغبات المكبوتة في الذات سـابقا بـسبب رقابـة أخلاقيـة لاشـعورية في مـستوى الفـرد، إلاّ أن هـذه الدوافع والرغبات المكبوتة قد تتجاوز حدود اللاوعي وتتـسرب إلى

مستوى الوعي أو الحياة الشعورية ، وفي هذه الحالة تكون متنكّرةً في شكل هفوات أو زلاّت لسان أو نسيان أو زلاّت كتابة أو سلوك أو حتى في ظواهر وأعراض مرَضية مثل العُصاب ، ويتم اكتشاف اللاوعي عبر التنويم المغناطيسي أو تأويل هفوات السلوك وتحليل الحلم أو عبر تداعي الكلام على نحو حُرّ في طريقة المعالجة بالكلام (Talking cure).

Interprétation:

التأويل: مصطلح من أصل لاتينيّ له معنى خاصّ عند أهل المنهج التوليديّ لأنّه لايُطلق عندهم على تأويل المعنى أو الأفكار على أسس فلسفية أو تاريخية أو عقديّة ، وإنما على " تأويل عالم النص في دلالته على نفسية منشئه" .

Intuition:

حدس : كلمة من أصل لاتينيّ ، ويُطلق هذا المصطلح في الفلسفة على المعرفة " المباشرة " غير الانتقالية ، وتوجد ضروب من الحدس أهمُّها ما يلي :

١- الحدس النفسيّ : (Intuition psychologique): هو الحدس القائم على اعتبار أنّ الواقع الوحيد الذي يمكن للفرد إدراكه إدراكا مباشرا هو فكره وحالته الشعورية (مثل

الإحساس بالألم أو بالفرح أو بالوجع ...) ، ولكن هذا الحدس لا يمثّل في الحقيقة معرفة محدَّدة وإنما هو يتمثل في إحساسنا بالشعور أكثر مما يتمثل في معرفة ذلك الشعور وإدراك كنهه.

٢- حدس الحواسّ : (Intuition des sens) : هو الذي يتمثل في إدراك العالَم الخارجيّ إدراكا حسّيًا مباشرا على أساس أنّ حواسّ الإنسان المختلفة تضعه على اتصال مباشر مع أشياء موجودة في محيطه ، أي في العالم الخارجيّ.

٣- حدس العقل: (Intuition de la raison) : هو إدراك العلاقات بين مفاهيم الأشياء وصورِها الذهنية ، وينقسم هذا الحدس إلى نوعيْن رئيسيْن هما :

٣-١ الحدس المبدع أو الحدس الخلاّق: (Intuition créatrice) :
هو ضرْبٌ من الإدراك المسبَّق ، وهو إدراك غامض لا يمثل معرفة صحيحة تماما ، وإنما هو توقُّعٌ للعلاقات أكثر مما هو إدراك يقينيّ لها ، وهذا الحدس كثيرا ما يسمح بالاكتشاف والإبداع، إلاّ أنه قد يخدع ممارسَه عن المعرفة الحقّ.

٣-٢ الحدس الحدسي : (Intuition intuitive) : هو الذي يجعلنا ندرك إدراكا مسبقا (وبيقين كبير) وضوحَ فكرة أو حقيقة قبل أن تتجلّى لنا براهينُها ، وهذا ما يظهر خصوصا في بداهة

الأوّليّات الرياضية، والفرق بين هذيْن النوعيْن من الحدس هو أنّ الأوّل يسبق الإدراكَ الواضح والثاني يلحقه.

٤- الحدس الماورائيّ : (Intuition métaphysique) : هو الحدس الذي يسمح بإدراك مباشر لما يلي :

٤-١ وجود ملَكَة معينة ، ومثال ذلك كوجيتو " ديكارت " الذي يقرّ بإدراك الفكر على أنه جوهر مفكّر.

٤-٢ وجود الماهيات الخالصة والبنى الكلية الخارجة عن الزمان والمستقلة عن الظواهر الحسية مثل حدس الماهيات في الفلسفة الألمانية(Wesensschau) عند " هيسرل (Husserl) أو الحدس الانفعالي عند تلميذه " ماكس شيلر" (Max Scheller ١٨٥٩-١٩٤١).

Lapsus:

زلّة : كلمة من أصل لاتينيّ ، وهي في علم النفس وفي النقد النفسي مصطلح يُطلَق على كلّ هفوة في القول أو في الكتابة أو في السلوك تفضح اللاوعي.

Libre association:

الترابط الحرّ : مصطلح مكوَّن من نعت ومنعوت لاتينيّيْ الأصل وهو يعني عند أهل المذهب النفسانيّ معنى خاصّا هو التالي : جملة وجوه الترابط اللاواعي أو اللاإراديّ بين عناصر نفسية مختلفة ،

وهي تظهر في الأحلام على سبيل الحقيقة ، وقد يُبحث عنها في الأعمال الأدبية على سبيل المجاز.

Magma:

غوْر اللاوعْي : كلمة من أصل يونانيّ ،وهي خاصة بعلم النفس وما يتصل به ، ويُطلق هذا المصطلح على اللاوعي من حيث هو خزّانُ نشاطٍ نفسيّ خفيّ .

Médiateur:

وسيط : كلمة من أصل يونانيّ عامّيّ ، وهي تعني" الوسيط "، وهي تُطلق عند أهل النقد النفسانيّ على ما يكون واصلا بين شيئين (في عالم النفس وكذلك في تحليل تأديته في الأدب): بين النظرية والاختبار ، بين عناصر الحلم وصُوَرِ تشكُّلها ، بين الوعي واللاوعي، بين الكبت والرغبة...

Mythe personnel:

" **الأسطورة الشخصية** " : مصطلح في النقد النفسيّ دقّقه "شارل مورون " على وجه الخصوص ، وهو يعني عددا محدودا من الشخصيات الخاصة أو الأوضاع الدقيقة التي تتكرر في أعمال كاتب معيّن ، وهي تميز هذا الكاتب في ذاتها وفي تكررها وفي تفردها ، وقد تكون في شكل صور خاصة ، وهي محيلة على نفسيته الخاصة.

Paranoia:

هذيان نفسيّ : كلمة من أصل يونانيّ ، وهي تدلّ على مرض نفسيّ مزمن من أعراضه طغيان الشك والارتياب واسترسال الشخص في مرض الهذيان الدائم .

Parole:

لفظة : كلمة من أصل لاتينيّ ، وهي تعني في الطب النفسي "الكلمة " من حيث هي أداة تحليل ذات المريض وكشف أغوار اللاوعي عنده ومعالجته ، وتُعرف هذه الطريقة في الأنجليزية بعبارة (Talking cure) ، وهي تتمثل في إعطائه كامل الحرية ليتكلم في كل ما يريد وبالطريقة التي يريد دون مراعاة لحدود المنطق أو القانون أو الأخلاق...

Permutation:

تبادل مواضع : كلمة مكونة من سابقة واسم لاتينيّيْ الأصل ، وهي تعني " تبادل الأماكن أو المواضع" ، ويُستعمل هذا المصطلح في النقد النفسيّ لكل ما يتصل بتبادل المواقع بين عناصر اللاوعي والحلم والصّور الذهنية والوعي...

Phallus :

رمز الذكورة : القضيب: كلمة من أصل يونانيّ، وهي ذات أبعاد وخلفيات متعددة في المستوى النفسي وفي مستوى الأدب الذي يؤدّيها.

Philologie:

فقه اللغة : كلمة واحد في الفرنسيّة و وهي مكونة من أصليْن يونانيّيْن ، وهي تدلّ في معناها العام على " علم اللغة " أو " فقه اللغة"، وهي تدلّ عند التوليديين على إبراز علاقة ألفاظ المخطوطة بأصولها وبمنزلتها في التاريخ، وتدلّ في النقد النفسي على صلة اختيار الألفاظ بنفسية مستعملها.

Psychanalyse:

علم التحليل النفسيّ : عبارة مركبة من أصليْن يونانيّيْن ، وهي تدلّ على " علم" واقع بين النظرية والاختبار غايتُه فهمُ النفس ومعالجتها في حالة ظهور اضطرابات أو أعراض أمراض نفسية ، ومدار اهتمام أهل هذا العلم بحث أعماق النفس لاستجلاء الدوافع اللاشعورية المتحكمة في سلوك الفرد على مستوى اللاوعي ثم على مستوى الوعي عبر ما بينهما من وسائط ، وقد انطلق " فرويد " في هذا المبحث الجديد مما يطرأ على بعض الأفراد من أعراض سلوكية ونفسية دالة على اختلال وناتجة عن ضروب من الأحداث القديمة المؤثرة ، وهي أحداثٌ تمّ نسيانها في الظاهر ، ولكنها في الحقيقة قد خرجتْ من وعي صاحبها دون أن تغادر ذاته تماما وإنما قبعتْ منه في أغوار يجهلها هي ما سمّاه " فرويد " اللاوعي " أو "اللاشعور" ،

وبتأثير هذا الجانب الخفيّ من الذات صار علماء النفس يفسرون ما قد يصدر عن الإنسان من زلاّتٍ في القول أو الفعل أو الكتابة ، وقد أثبت "فرويد" أنّ الجهاز النفسي يتكوّن من ثلاث " طبقات " هي التالية:

- ال هو (Le ca) : مجموع الدوافع والرغبات المتأصّلة في مبدإ اللذة ، وهي دوافع ورغبات لا شعورية .
- ال أنا (le Moi) : مجموعة ما يعيه الفرد من ذاته .
- ما فوق الوعي (le Sur-moi) : الذات الساعية إلى تحقيق سلوكها الواعي على نحوٍ يتم فيه التلاؤم بين الدوافع المكبوتة في مستوى اللاوعي والواقع الخارجي في مستوى الوعي ، فإذا لم يتمّ هذا التلاؤم حصلتْ اضطراباتٌ شعورية ونفسية قد تبلغ درجة ظهور أمراض مثل العُصاب والذُّهان...

Psychanalyse appliquée:

التحليل النفسيّ التّطبيقيّ : عبارة مركبة من كلمتيْن ، ولا يُقصد بهذا المصطلح علمُ التحليل النفسي في مجاله الأصليّ الذي هو علم النفس حيث تُدرس الأمراض الذهنية مثل العُصاب والذُّهان وما إليهما ، وإنما يُقصد به نتائج علم النفس مطبَّقةً في مجالٍ خارجٍ عنه وهو مجال الإنتاج الثقافي.

Psycholecture:

قـراءة نفـسيّة : كلمـة مركبـة مـن صـفة مـن أصـل يونـانيّ وموصوف من أصـل لاتـينيّ ، وهـي تعـني عنـد أهـل النقـد النفـسيّ مجموعة العلاقات التي تنشأ بين الهياكل الواعية والهياكل اللاواعيـة في النص المتفرد.

Psychologie:

علم النفس : كلمة مكونة مـن أصـلين يونـانيّين ، وهـي تعـني "علـم النفس " ، وهذا التخصص مـداره الـنفس البـشرية في علاقتهـا بالسلوك والجسم ، ويختلف تصوُّرُه الجديد مع " فرويد " في كونه لم يعد فرعا من الفلسفة ، ولم يعـد موضـوعه جـوهر الـنفس (بـالمعنى القديم) ، وإنما هـو سـلوكها و قابليتهـا الاختبـار بـالنفي والإثبـات التجريبيّين.

Réalisation déguisée:

إنجاز متنكِّر : مصطلح مكون مـن صـفة وموصـوف مـن أصـل لاتينيّ ، وهو يعني "التحقـق المتنكّـر"، وهـذا المـصطلح يـدل علـى تحقق اللاوعي المكبوت في الحلم على غـير الوجـه الـذي كـان لـه في اللاشعور.

Sémanalyse:

تحليل قائم على علم العلامـات : مـصطلح مكـون مـن أصـلين يونانيّين ، وهو يعني في النقد النفسي مقاربةً قائمة على ربط علامات في النص بعناصر منتسبة إلى نفسية منشئه، وقد عُرف هذا المنهج مـع " جوليا كريستيفا " على وجه الخصوص.

Séquence:

مقطـع : مـصطلح أصـله لاتـينيّ وهـو لا يعـني عنـد أهـل النقـد النفسيّ معناه العامّ الذي له في علم الـسرد (أي الجـزء مـن شـيء أو الفقرة السردية القابلة للقطع والفهم الجزئيّ في ذاتها) وإنما له عنـدهم معنـــى خـــاصّ وهـــو التـــالي : منظومـــة الثـــالوث التـــالي: اللاوعي(inconscient)- مـا قبـل الـوعي (préconscient)- الوعي (conscient) عبر أطوارها الزمنية خلال الحلم وتأويله.

Signe:

علامـة : كلمـة مـن أصـل لاتـينيّ ، وهـي ذات دلالات مختلفـة بحسب مجالات استعمالها، إنها الشيء الذي يدلّ علـى غـيره ، وهـي أقلّ وضوحا من القرينة.

Spécificité:

خصيصة : كلمة تدلّ علـى " الخصيـصة " أو الـسمة الـتي تميـز الموصوف بها دون سواه.

Symbole:

رمز : كلمة من أصل يونانيّ ، وهي تعني علامة ليستْ لها دلالة ولا قيمة في ذاتها ، وإنما مأتى مكانتها إحالتُها على ما هو مختلفٌ عنها ويكون أشدّ خفاء ، وكثيرا ما يكون نفسيا أو مجرَّدا.

Subconscient:

ما قبل الوعي : كلمة مكونة من سابقة واسم يونانيّيْ الأصل ، وهي تعني حالة نفسية لا يعيها الإنسان ، خلالها تتسرّب عوامل اللاوعي من أغوارها لتؤثر في سلوك الفرد قولا أو سلوكا أو كتابة ، وهي بذلك تصير أقرب إلى عالم الوعي لأنّ ظهورها قد يؤدّي إلى إدراكها ، فهي في منزلة وسطى بين الوعي واللاوعي.

Superposition:

التقاطع:مصطلح مركب من سابقة واسم لاتينيّيْ الأصل ، وله عند أهل النقد النفسانيّ المعنى الدقيق التالي: دراسة العناصر النفسية لإبراز الصِّلات بين الترابطات(associations) التي تكون في النفس ثمّ يُعبَّر عنها في العمل الأدبّ المدروس من خلال مجموعة شبكات منسوجة وفق منطق معيَّن أو أكثر.

Symptome:

عرَض مرضيّ : كلمة من أصل يونانيّ ، وهي تعني في علم النفس" العَرَضَ المَرَضيّ " أو العلامة الدالة على اضطراب أو مرض نفسيّ ، وتدلّ عند أهل النقد النفسي على أصداء هذا العَرَض في النتاج الثقافيّ.

Tragédie:

مأساة : كلمة لاتينية من أصل يونانيّ ، وهي تدلّ عند أهل النقد النفسي على كل حدث يخلّف في نفس الفرد صدمة قوية أو أبعادا سيّئة كثيرا ما تتخفّى مع الزمن ولكنها لا تزول وإنما تنزوي في بعض أغوار اللاوعي لتظهر بعد ذلك في حالات خاصة (مثل الحلم والغيبوبة وما إليهما) على شكل تصرفات أو أعراض مرَضية.

Transfert:

تحويل نقْليّ : كلمة حديثة المعنى ذات أصل لغويّ يونانيّ ، وهي تعني التحويل خلال مسار معين ، ويُطلق هذا المصطلح في علم التحليل النفسي على عملية تحويل الأحاسيس من مشاعر أو مخاوف راسية في أعماق النفس إلى دلالات تحيل عليها في الكلمات التي ينطق بها المريض النفسي، وتُطلق في النقد النفسي على تحويل طرائق تأدية عناصر الباطن في النص المدروس.

Voile:

حجاب : كلمة من أصل لاتينيّ ، ويدل هذا المصطلح في المجال النفسي على كل ما يحجب الحقيقة، وقد يكون هذا الحجاب سلوكا أو حلما أو هفوة أو غير ذلك مما يحيل عليه اللاوعي.

النقد الغرضيّ:

Epistémologie:

نظريّة العلوم : كلمة مركبة من لفظين يونانييْن (هما النظرية والتطبيق)، وهي تعني "العرفانية " أو " علم العلوم " ، ويُطلق هذا المصطلح على نظرية العلوم أو فلسفتها ، وهو في الفلسفة الغربية مصطلح حديث لم يظهر إلاّ مع الفيلسوف الأسكتلندي "فيرير" سنة ١٨٥٤، و يُعني هذا المبحثُ بدراسة مبادئ العلوم وفرضياتها ومناهجها ونتائجها على نحوٍ موضوعيّ نقديّ.

Existentialisme:

وجوديّة : كلمة من أصل لاتينيّ ، وهي تعني " الوجودية " أو "المذهب الوجوديّ " : مذهب فلسفي حديث يقوم على تأمل الوجود الإنساني من خلال قيمة الوجود الفردي في كنهه الحديث، وقد ظهرتْ أبرز عناصر هذا المذهب مع الدانمركيّ "صورن كيركجارد" (S.Kierkegaard -١٨٨٣/١٩٦٩) والألمانيّ " مارتن هيدجر" (M.Heidegger-١٨٨٩/١٩٧٦)، ثم تبلورتْ في الأدب والنقد

الفرنسيِّين مع " جـان بـول سـارتر" (J.P.Sartre-١٩٠٥/١٩٨٠).
ويتلخص هذا المذهب إجمـالا في القـول بـأن ماهيـة الأشـياء المـصنوعة تسبق وجودها، بينما وجود الإنسان يسبق ماهيته ، فالإنـسان في هـذا المذهب حرٌّ في اختيار ماهيته ، وهو – من ثَمَّ – حرّ في اختيار كيانـه وسلوكه ومصيره ، ولكن لا بدّ له من الاضطلاع به بعـد الاختيـار، والاختيار يعني المسؤولية.

Imagination:

تخيُّل : كلمة من أصل لاتينيّ ، وهو مصطلح يُطلق علـى عمليـة تمثّل أشياء في الذهن قد تكون ذكريات أو رغبات أو صـور ، وهـي ناشئة عن عناصر باطنة وتؤدّي في الغالب إلى انفعال أو أكثـر ، وقـد تؤول إلى ضرب من الإبداع الفنّـيّ يعبّـر عنهـا وبـه يمكـن أن تُحلّـل (رسم، شعر ...) .

Ontologie:

علم الكائنات : كلمـة مـن أصـل يونـانيّ ، وهـي تُطلـق علـى "علم الكائن " ، وهو مبحثٌ في الفلسفة يعنى بتأمـل الوجـود علـى حدّ عبارة " أرسطو " إذ لمّا كانتْ للكائنات الروحية والماديـة بعـض الخصائص العامة كالوجود والإمكان والديمومـة النـسبية في الزمـان ، فإنّ تدبّر هذه الخصائص يشكّل ذلك المبحث الذي منه تستمدّ سـائر

المباحث شيئا من مبادئها ، وقد ظهر علم الكائنات بمعناه الحديث خصوصا مع الفرنسيّ " ديكارت" (R.Descartes- ١٥٩٦/١٦٥٠) والألمانيّ "لابنتز" (G.W.Leibniz- ١٦٤٦/١٧١٦) ، وصار يتمثل في دراسة الأشياء ومعرفتها في ذاتها ومن حيث هي جوهر ، وهذا يضادّ التصور السابق المتمثل في الاكتفاء بدراسة ظواهر الأشياء وخصائصها البادية ، وقد أضاف الفيلسوف الألمانيّ " كانط " (E.Kant- ١٧٢٤/١٨٠٤)البرهانَ الأنطلوجيّ (Preuve ontologique) وبه استدلّ مثلا على أنّ برهان وجود الله لا ينحصر في تحليل المخلوقات وخصائصها ، وإنما يتجاوزها إلى تضمُّن الذات الإلهية مبدأً الوجود الضروريّ .

Perception:

إدراك : كلمة من أصل لاتينيّ ، وهي تدل في معناها الواسع على كلّ ما يُدرك بالحواسّ ، فإذا كان هذا المدرَك حاصلا عن طريق إحدى الحواسّ فهو "خارجيّ" ، وإذا كان الإدراك فيه بالحسّ الباطن فهو من "الوجدانيات الباطنة" ، وفي الفلسفة الحديثة صارت هذه العبارة دالة على الإدراك الحسّيّ وما يتصل بممارسته ، أي على الإحساس بوجود الأشياء الخارجية وفهم ما بينها من علاقات

والقدرة على تمييز الشيء المحسوس من سواه مع التمييز بين الذات المدرِكة والشيء المدرَك.

Phénoménologie:

علم الظواهر : كلمة مركبة من لفظيْن يونانيّيْ الأصل ، وهي تدلّ على " الظاهراتية " أو " علم الظواهر"، ويُطلق هذا المصطلح على علم دراسة الظواهر بطريقة وصفية . وقد وُضعتْ أسس هذا العلم مع الفيلسوف الألمانيّ " هوسرل " (E.Husserl – ١٨٥٩/١٩٣٨) ، وقد انطلق من نقد الماورائيات الكلاسيكية داعيا إلى الاعتماد في المعرفة على ما هو محسوس وعينيّ ، وهو يعني بذلك الرجوع إلى ما هو ملموس (Palpable) أي إلى الحدس الأصليّ للأشياء والأفكار.

Revêrie:

حلْم اليقظة : كلمة من أصل لاتينيّ ، وهي تُطلق على "حلم اليقظة " وتعني الحالة التي يعيشها الفرد أثناء يقظته وهو في حالة فتور الوعي ، ويوغل خلالها في بعض الخواطر والأخيلة والأماني وما إليها، وهي حالة تقترن باضطراب الوعي أو ضعفه دون غيابه تماما ، بخلاف الحلم الذي يتمّ أثناء النوم وفيه تظهر بعض أغوار اللاوعي في إطار غياب الوعي كلّيّا وهو ما يُعرف باللاوعي أو اللاشعور.

Structuralisme:

البنيوية : كلمة أصلُها اللغويّ لاتينيّ ، ومعناها حديث ، وهي تُطلق على " المذهب الهيكليّ " : نظرية في اللغة والأدب تقوم على اعتبار كلٍّ منهما مجموعة مستقلة من عناصر ذات هياكل منظَّمة خاصة بها وتُحدَّد فيها المعاني حسب المكوِّنات الداخلية وعلاقاتها في نظام تركيبها.

Totalité:

الكلّيّة : لا تعني هذه الكلمة – عند أهل النقد الغرضيّ معناها اليونانيّ القديم ولا معناها اللغويّ العامّ ، وإنما هي تعني السمة الجامعة أو العنصر الرابط بين مكوِّنات كل أثر على بالغ ما قد يكون بينها من تباين، وهذا هو أساس مقاربة النصوص الأدبية عند أهل المذهب النقديّ، وهذه الكلية قد تكون ذات طبيعة نفسية أو معنويّة أو غير ذلك.

النقد الاجتماعيّ :

Champ culturel:

حقل ثقافيّ : مصطلح مكون من صفة وموصوف لاتينيّيْ الأصل، وهو يُطلق على مجموعة العناصر والعوامل التي يؤثر بها الوسط الاجتماعي في النتاج الثقافي ، وهذا الوسط يُفهم بالمعنى الشامل :عوامل الزمان والمكان والاقتصاد والعلاقات الاجتماعية...

Conscience:

الوعي: ليس لهذه الكلمة المعنى المعروف الذي لها في علم النفس ولا المعنى العام الذي لها في اللغة ، وإنما لها عند أهل هذا النقد معنى خاصّ دقيق هو التالي: وعي الكاتب الصريح أو الضمنيّ في أثره الأدبيّ ، ويُشترط في هذا الوعي أن يكون فاعلا —بطريقة ما— في الثقافة والمجتمع.

Contradiction:

تناقض : كلمة من أصل لاتينيّ ، وهو مصطلح معناه اشتمال الشيء على ضديدَيْن يُفسدان الفهمَ السويّ أو يُخرجانه من المألوف، والتناقض يختلف عن "التضاد" الذي لا يكون إلاّ بين شيئَيْن مختلفَيْن، وهو ظاهرة منطقية لا لَبس فيها.

Déterminisme:

الحتميّة : كلمة أصلُها اللغويّ من اللاتينية ، ومعناها من الفلسفة الألمانية، وقد أوجد هذا المصطلحَ في النقد المفكّرُ الفرنسيّ "تان" (H.Taine) في منتصف القرن ١٩، وهو يدل على حتمية تأثير الوسط في جميع عناصر الطبيعة وكذلك في مكوِّنات الثقافة.

Diachronie:

زمانيّة : كلمة مكونة من سابقة واسم يونانيّيْ الأصل ، وهي تعني دراسة الكلمة أو الأثر خلال الزمن واعتبارها ذات تأثّر بالتعاقب التاريخيّ. وضدُّها " "الآنية" (Synchronie).

Idéologie:

إيديولوجيا : كلمة مكونة من أصلْن يونانيّيْن ، وهي تعني المذهب أو " الإيديولوجيا "، ويدلّ هذا المصطلح على كلّ ما يسير عليه الإنسان من مبادئ تشمل جميع الميول الثقافية والسياسية والعقدية الفاعلة في السلوك والعقيدة.

Infrastructure:

البنية التحتيّة : كلمة مكونة من سابقة واسم يونانيّيْ الأصل ، وهذا المصطلح من وضع أهل الفكر اليساريّ ، وهو يعني جملة الأمور والعوامل الفاعلة في سيْر وسطٍ معيَّنٍ وتكون ذات طبيعة مادّيّة أو ملموسة في الغالب.

Lecture diachronique:

القراءة الزمانية :مصطلح يعني عند أهل النقد الاجتماعيّ قراءةَ الثر الأدبيّ (والأدب عموما) في تغيّره خلال التاريخ على مستوى الأفكار والقيم والنُّظم والأذواق ...

Lecture spatiale:

القراءة الفضائيّة : مصطلح مكون من صفة وموصوف لاتينيّيْ الأصل ، وهو يعني قراءة الأثر المدروس متنزِّلاً في الفضاءين الاجتماعيّ والثقافي بالمعنى العامّ أي في وسطه الأصليّ وكذلك في ضوء الاختلاف بين الثقافات والحضارات في العصر الواحد .

Le moi:

الأنا : لا تعني هذه الكلمة عند أهل النقد الاجتماعيّ ما تعنيه في الفلسفة ، وإنما هي تعني عندهم معنى خاصّا دقيقا هو ذات الكاتب الخاصة، لا في بُعدها النفسيّ وإنما في بُعديْها الاجتماعيّ والتاريخيّ ، أي من حيث هي نتاج مسار خاصّ ذي معطيلت وظروف محدّدة اجتماعيا وتاريخيا.

Objectif:

موضوعيّ : كلمة تُستعمل موصوفا وصفةً، وفي معناها الثاني تعني التعاملَ مع المادة المدروسة بطريقة عقلية محايدة لا أثر لميول الذات فيها.

Reception:

التّلقّي : كلمة من أصل لاتينيّ ، ويُطلق هذا المصطلح في النقد الاجتماعيّ على الاهتمام بالأدب لا في نصّه أو من جهة إنشائه أو علاقته بكاتبه ، وإنما من جهة تلقّيه ، وقد ازداد الاهتمام بهذا المبحث في النقد الحديث حتّى صارتْ لأنصاره مدرسةٌ تُعرف بمدرسة التلقي أو " مدرسة كونستانس" نسبة إلى مدينة بنفس الاسم (Konstanz) في ألمانيا، ومن أبرز أعلامها " ياوس " (Jauss) وتلميذه " إيزر " (Iser) ، وقد أدخلا في ماهية الأدب ودراسته مفاهيم جديدة منها "أُفُقُ الانتظار" و" الكرسيّ الشاغر " وغيرهما.

Sciences exactes:

العلوم الدقيقة : مصطلح مكون من صفة وموصوف ، وهو يُطلق على " العلوم الصحيحة " أو "علوم الطبيعة "، أي على جملة المعارف الخاصة بالمادة والطبيعة، ومن خصائصها الموضوعية التامة والوقوف في التدبّر عند وصف الظواهر ومعرفة سيْرها وآلياتها ، والمعرفة فيها مشترَكةٌ وثابتة رغم اختلاف الأزمنة والأمكنة،وتحت تأثير الوثبة العلمية في النصف الثاني من القرن ١٩توهّم كثير من المفكرين وأهل العلوم الإنسانية تماثلا تاما بين العلم وآلياته ونتائجه في العلوم الطبيعية ومثيلاته في العلوم الإنسانية (خصوصا مع أمثال الفرنسييْن " برونيتيار " و " سانت بوف ") ، ثم جاء مؤرِّخ الفلسفة الألمانيّ " ديلثاي" (W. Dilthey) فبيّن الفوارق العلمية الجوهرية الشاملة بين علوم الطبيعة وما يُعرف بالعلوم الإنسانية عند الأنجلوسكسونيين وبالعلوم الثقافية (Kulturwissenschften) عند الألمان ومستعملي ثقافتهم.

Sciences humaines:

العلوم الإنسانيّة : مصطلح مكون من صفة وموصوف ، وهو يُطلق على العلوم المحيلة على الإنسان والثقافة ، ومن خصائصها وجوب مراعاة تغيّر عوامل الفهم زمانيا ومكانيا وانعدام الثبات والموضوعية التامة وعسر الحياد في الفهم والتعليل.

Sociologie:

علم الاجتماع : كلمة مركبة من لفظيْن ، وهي تُطلق على "علم الاجتماع " وهو علم ظهر عند العرب منذ ابن خلدون (١٣٣٢/١٤٠٦) ، وقد سبق التفكير في بعض قضايا هذا المبحث عند اليونانيين.إنه علم متصل بالتاريخ ، ومداره محاولة فهم الحركات الاجتماعية وقوانينها ، وأوّل من استعمل هذه العبارة في الثقافة الأروبية الحديثة هو الفرنسيّ " كونت " (A.Comte) (١٧٩٨/١٨٥٧)، وقد أعطاها المعنى الدقيق التالي:علم الظواهر الاجتماعية بمعناها الشامل: المعتقدات والعادات والأخلاق وفروع الثقافة والفن. وينبغي عدمُ الخلط بين التاريخ (الذي مدارُه تفسير الأحداث المحدَّدة بالاعتماد على الظواهر الجزئية خلال حدوثها) وعلمِ الاجتماع (الذي مداره الظواهر الاجتماعية العامة) وعلم الاجتماع الثقافيّ (الذي مداره الثقافة في صلتها بالظواهر الاجتماعية).

SUBJECTIF:

ذاتيّ : كلمة من أصل لاتينيّ ، وهي تدلّ على صفة تُطلق على ما هو " ذاتيّ " ، أي منسوب إلى الذات ذات الميول الفاعلة في تعاملها مع المواضيع والقضايا التي تطرحه ، وهي ضدّ صفة "الموضوعية " .

Superstructure:

الهياكل الفوقيّة : كلمة مركبة من سابقة واسم لاتينيّيْ الأصل ، وهذا المصطلح من وضع أهل المادية الجدلية ، وهو يدلّ عندهم على جملة العوامل المندرجة في الثقافة بمعناها الواسع من حيث هي حاصل البنية التحتية والقوى المتفاعلة معها مثل الإيديولوجيا والسياسة والأدب والفنّ ...

Thème:

الغرض: كلمة من أصل يونانيّ ، وهي لا تعني عند أهل النقد الغرضي المعنى العامّ الذي لها في النقد القديم ، وإنما هي مصطلح يُقصد به الترابط الذي يكوّن وحدة بين مكوِّنات النص وخلفياتها في مستوى ذات الكاتب وعملية الكتابة عنده.

النقد النصّانيّ :

Analepse:

اللاحقة : مصطلح من علم السرد الحديث ، وهو يعني المادة التي تُكسر معها خطية السرد الزمانية في القصة ، ويكون ذلك بالارتداد إلى ما تجاوزه القصُّ، أي ما يرد من المغامرة أو الخبر بعد أن فات .

Connotation:

المعنى الحافّ : كلمة مركبة من سابقة واسم لاتينيّيْ الأصل ، ويُطلق هذا المصطلح في النقد على الدلالة الثانية المقترنة بلفظة محدَّدة

أو بأثر أدبيّ معيّن ، وهذا المعنى يكون بالضرورة خارج دلالـة الأثـر الأصلية أو الأوّليّة (Dénotation).

Dénotation:

المعنى الأوّليّ : كلمة مركبة من سابقة واسـم لاتينيّـيْ الأصـل ، وهي تعني " المعنى الأول " ، ويُطلق هذا المصطلح في النقـد النـصاني على المعنى الأصليّ للشيء المدروس في حدّ ذاتـه دون أخـذ العوامـل الخارجة عنه والحافة به بعين الاعتبار.

Discours:

خطاب : كلمة من أصل لاتينيّ ، وهي تعني المادة اللسانية الـتي ترد وفق تركيب مخصوص (Disposio) لتـؤدّي مـادة هـي الخـبر أو المغامرة في علم السرد، ويحدث منها عند المتلقي تصوّرٌ لعالم القـصة، وعلى هذا المصطلح كان الشكلانيون يطلقون عبارة (Sujet).

Ethnologie:

علم السلالة : كلمة من أصل يونانيّ ، وقد ظهر هـذا المبحـث في الأدب مـع الـشكلانيين الـروس خـلال بحثهم عـن أصـول بعـض الأنواع القصصية الشعبية ، ومدارُ هـذا العلـم البحـثُ في منظومـات الأجناس الأدبيـة خـلال تطوّرهـا مـع ربـط التـدقيق المعـرفيّ النظـريّ بالاختبار التطبيقي العمليّ .

Ethnologie littéraire:

علم السلالة الأدبيّ : عبارة مركبة تعني العلم السابق مطبَّقًا في مجال الأدب.

Intertextualité:

التناصّ: كلمة متكونة من سابقة واسم لاتينيّيْ الأصل ، وهي تعني كلّ أشكال حضور نصّ في نص آخر.

Pédagogie:

علم التّربية : كلمة من أصل يونانيّ ، وهي تعني علما مدارُه مجموعة علاقات التواصل بين المعلّم والمتعلّم ومادّة التدريس على أساس أهداف معينة تحّدد وسائل الإبلاغ وآلياته.

Polyphonie:

تعدُّد الأصوات : كلمة مركبة من اسم وسابقة يونانية ، ويمكن أن يدلّ هذا المصطلح على عدّة معان حسب السياق، ومن أهمّها تعدد أصوات اللغة أو المتكلمين، أو تعدد مرجعيات النص ، أو تعدد مصادر اللغة والأسلوب.

Prolepse:

السابقة : مصطلح سرديّ حديث ، وهو يعني في علم السرد المادة التي تكسر خطية السرد الزمنية بالاستباق، أي ما يرد من الخبر أو المغامرة ولمّا يبلغْه سرد الراوي ، أو هي قصٌّ لما لم يئنْ أوانُه، وقد يكون ذلك في شكل رواية أو في شكل نية أو وعدٍ أو رؤيا...

Signifiant:

الدّالّ : مصطلح لسانيّ حديث من أصل لاتينيّ ، وهو يُطلق في اللسانيات على الدلالة التي يؤديها عنصرٌ لسانيّ معيّن .

Système:

نظام : كلمة من أصل يونانيّ ، وهو يعني النظام أو منظومة من العلاقات أو العناصر التي تترابط فتؤدي ائتلافا يكون فيه لكل عنصر وجودٌ ووظيفة من خلال صلاته بغيره.

Voix narrative:

صوْت سرديّ : عبارة مكونة من صفة وموصوف لاتينيّيْ الأصل ، ويدل هذا المصطلح على معان ذات تقارب حسب السياق: صوت صاحب الرواية أو صوت صاحب الرؤية .. .

المحتوى

* * *


الامام
مطابع الجامعة

هذا الكتاب فرنسي اللغة في أصله، وهو يتكون من خمسة بحوث متكاملة تشمل أبرز المناهج النقدية المعاصرة وهي: المنهج التوليدي، والمنهج النفساني، والمنهج الغرضي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج النصاني.

وقد كُتب كل بحث بقلم أبرز أعلام التخصص في بابه، وهذا ما يعطي كل قسم قيمة علمية راقية سواء في الأسس والأصول أو في دلالة المفاهيم ومتابعة أبرز الأطوار التاريخية أو في مستوى آليات التطبيق والقضايا المثارة والنتائج.

ولهذه الأسباب يُعد هذا العمل خلاصة شاملة دقيقة لأهم المذاهب النقدية الجديدة بجميع روافدها المكتوبة باللغات الألمانية والفرنسية والإنجليزية، وهو ما يجعله أداةً علميةً صالحةً لدراسة الأدب عموماً والأدب الحديث خصوصاً، كما أنه يتيح فهم لوازم المناهج ويساعد على التمكن من تطبيقها في مختلف النصوص الأدبية دون إغفال خصوصيات الثقافات المتباينة، ولهذا يُعد سنداً لا محيد عنه في البحث العلمي.

المترجم



ردمك: ٥ - ٧٩٣- ٠٤ - ٩٩٦٠- ٩٧٨